

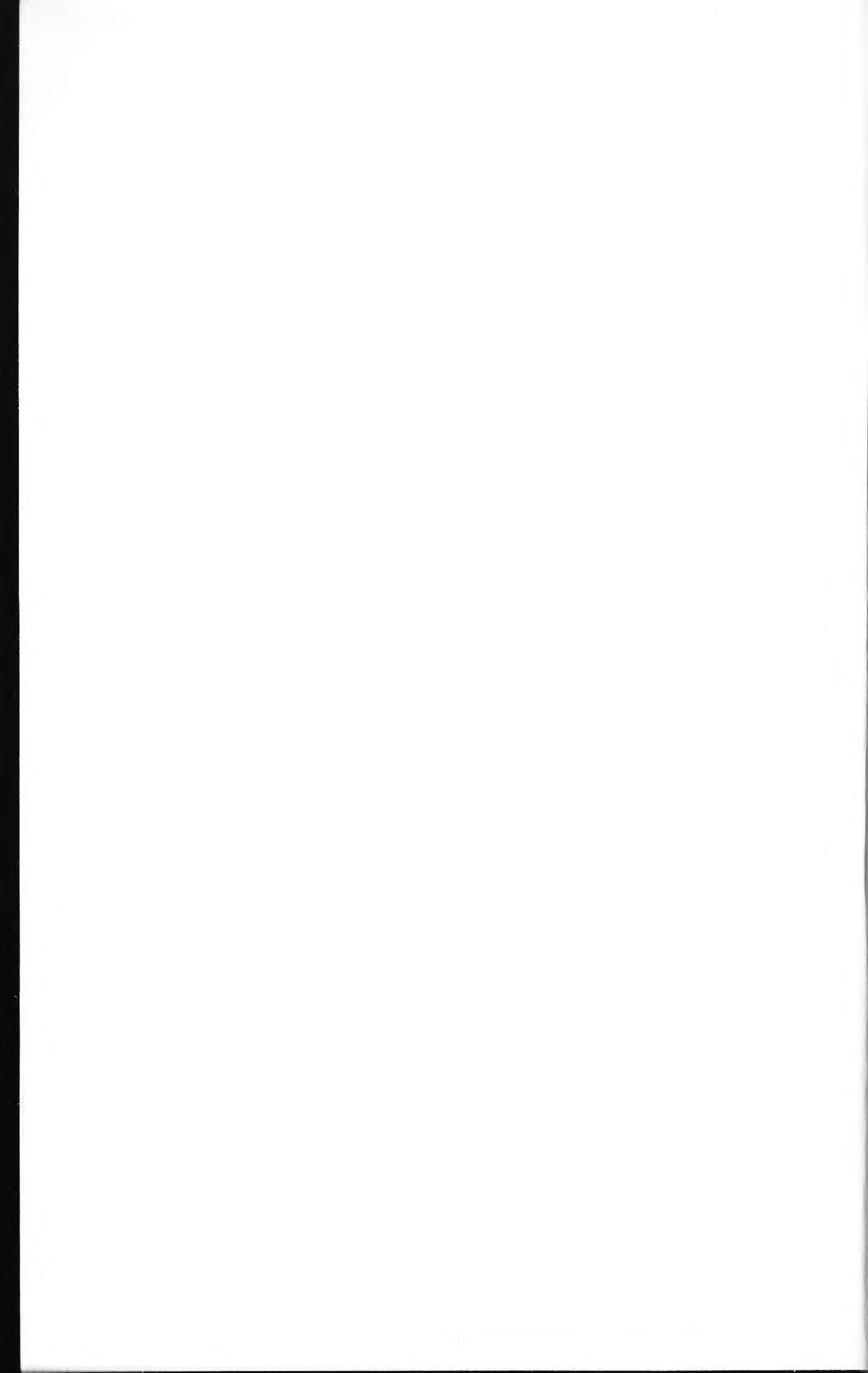
IZANAGI UND IZANAMI

Ein Spiel
für Sprechstimmen,
Gesang und Musik

Erich Fried

Aus dem Nachlass herausgegeben von
Christine Ivanovic

IZANAGI UND IZANAMI Erich Fried IZANAGI UND IZANAMI



Erich Fried

Izanagi und Izanami

Ein Spiel für Sprechstimmen, Gesang und Musik

Aus dem Nachlass
herausgegeben von Christine Ivanovic



Titelgestaltung Eveline Gramer-Weichelt
unter Verwendung zweier Abbildungen aus
The Project Gutenberg EBook of The Nō Plays of Japan,
by Arthur Waley and Motokiyo Seami,
"Young Man's Mask" (p. 70) und "Young Woman's Mask"
(Frontispiece),
sowie einer Aufnahme aus dem Schaugarten Gerlinde und
Ingomar Hofbauer, Geras (Niederösterreich).

**Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über
http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86205-390-2

Druck: ROSCH-BUCH Druckerei GmbH, Scheßlitz
Printed in Germany
www.iudicium.de

Inhalt

Personen:

Izanagi
Izanami
Weitersager
Lautenspielerin
Kagu tsuchi
Männerstimme
Mädchen
Acht Frauen
Stimmen
Chor
1. Holzfäller
2. Holzfäller

Die altjapanische Göttersage von Izanagi und Izanami findet sich in aneinandergereihten, stark voneinander abweichenden, sehr kurzen und meist ziemlich trockenen Prosatexten im ersten Teil der Chronik *Nihongi* (A. D. 720). Auf diesen Angaben beruht meine Fabel.

Die Parallele zur Orpheussage ist unverkennbar. Der sterbliche japanische Gott steht dem griechischen Helden – Orpheus, Herakles – vielleicht näher als dem olympischen Gott. Auch das Vergängnis, das jenes Wesen trifft, das den Menschen das Feuer bringt, ist ein bekanntes Motiv. Doch scheint mir die japanische Sage stärker und unverfälschter als die klassische Orpheussage (Dass Eurydike ursprünglich eine Totenrichterin war, können wir nur noch aus ihrem Namen vermuten. Izanami hat aber ihre Macht und Wildheit noch beibehalten).

Die Angaben des Nihongi lieferten freilich nur Anhaltspunkte zur Fabel. Die Organisation des Stückes und seine Kunstform im Einzelnen und im Ganzen musste ich selbst beistellen. Aus No-Spielen habe ich einzelne Bilder und Wendungen entlehnt (Seami, 14. Jahrhundert), aber nur vier Zeilen in freier Übersetzung, und etwa zehn Zeilen enthalten Bilder, von Seami und älteren Spielern.

Trotz des noch lange nicht genug anerkannten Wertes vieler No-Spiele bliebe ein deutsches No-Spiel ein bloßes Kuriosum. Auch ist mir kein No-Spiel von Izanagi und Izanami bekannt. Mir war es um eine Synthese aus japanischem und europäischem tragischen Empfinden zu tun. Zum Beispiel entspricht der *Weitersager* schon in seinem Silbenfall eher klassischen Traditionen, während die fünfzeilige Strophe, die die Grundform des Dialogs und der meisten Lieder bildet, vom alt-japanischen Tanka herstammt (Silbenzahl: 5,7,5,7,7). An diese Silbenzahl habe ich mich nicht streng gehalten, weil im Deutschen stärkere Akzente das Wiegen oft wichtiger machen als das Zählen. Ich habe aus der großen japanischen Anthologie *Manyo Shu* (8. Jahrhundert) zahlreiche Tanka und Teile von solchen übersetzt oder ihnen Motive entnommen,

IZANAGI UND IZANAMI

Ein Spiel für Sprechstimmen, Gesang und Musik

von Erich Fried

Für Paul Celan — von Ihrem Erich Fried

Die altjapanische Göttersage von Izanagi und Izanami findet sich in aneinandergereihten, stark voneinander abweichenden, sehr kurzen und meist ziemlich trockenen Prosatexten im ersten Teil der Chronik Nihongi (A.D. 72o). Auf diesen Angaben beruht meine Fabel.

Die Parallele zur Orpheussage ist unverkennbar. Der sterbliche japanische Gott steht dem griechischen Helden – Orpheus, Herakles – vielleicht näher als dem olympischen Gott. Auch das Vergängnis, das jenes Wesen trifft, das den Menschen das Feuer bringt, ist ein bekanntes Motiv. Doch scheint mir die japanische Sage stärker und unverfälschter als die klassische Orpheussage (Dass Eurydike ursprünglich eine Totenrichterin war, können wir nur noch aus ihrem Namen vermuten. Izanami hat aber ihre Macht und Wildheit noch beibehalten).

Die Angaben des Nihongi lieferten freilich nur Anhaltspunkte zur Fabel. Die Organisation des Stückes und seine Kunstform im Einzelnen und im Ganzen musste ich selbst beistellen. Aus NO-Spielen habe ich einzelne Bilder und Wendungen entlehnt, (Seami, 14. Jahrhundert) aber nur vier Zeilen in freier Uebersetzung, und etwa zehn Zeilen enthalten Bilder, von Seami und älteren Spielern.

Trotz des noch lange nicht genug anerkannten Wertes vieler No-Spiele bliebe ein deutsches No-Spiel ein blosses Kuriosum. Auch ist mir kein No-Spiel von Izanagi und Izanami bekannt. Mir war es um eine Synthese aus japanischem und europäischem tragischen Empfinden zu tun. Zum Beispiel entspricht der Weitersager schon in seinem Silbenfall eher klassischen Traditionen, während die fünfzeilige Strophe, die die Grundform des Dialogs und der meisten Lieder bildet, vom altjapanischen Tanka herstammt. (Silbenzahl: 5,7,5,7,7). An diese Silbenzahl habe ich mich nicht streng gehalten, weil im Deutschen stärkere Akzente das Wiegen oft wichtiger machen als das Zählen. Ich habe aus der grossen japanischen Anthologie Manyo Shu (8.Jahrhundert) zahlreiche Tanka und Teile von solchen übersetzt oder ihnen Motive entnommen, und habe sie in meinen Text eingefügt, wo mir dies passend schien. Einmal habe ich auch zehn Zeilen aus einem längeren Gedicht (naga uta) frei übersetzt. Einige Verszeilen sind auch Sammlungen des 10. Jahrhunderts entnommen. Trotz dieser Angaben bin ich mir bewusst, mich weniger auf meine Quellen gestützt zu haben als manche Dichter unserer Zeit, die durch solche Hinweise an Originalität zu verlieren glauben.

Die Kenntnis des Nihongi verdanke ich Elias Canetti. Die erste Begegnung mit dem Manyo Shu danke ich Eithne Kaiser-Wilkins.

Erich Fried

(Ein Kreuz am Zeilenanfang bedeutet, diese Zeile könnte auch wegbleiben.)

und habe sie in meinen Text eingefügt, wo mir dies passend schien. Einmal habe ich auch zehn Zeilen aus einem längeren Gedicht (naga uta) frei übersetzt. Einige Verszeilen sind auch Sammlungen des 10. Jahrhunderts entnommen. Trotz dieser Angaben bin ich mir bewusst, mich weniger auf meine Quellen gestützt zu haben als manche Dichter unserer Zeit, die durch solche Hinweise an Originalität zu verlieren glauben.

Die Kenntnis des *Nihongi* verdanke ich Elias Canetti. Die erste Begegnung mit dem *Manyo Shu* danke ich Eithne Kaiser-Wilkins.

Erich Fried[1]

---

[1] Im Nachlass von Paul Celan (Deutsches Literaturarchiv Marbach) hat sich ein dem Dichter gewidmetes Typoskript erhalten, das mit der Sendevorlage des Hörspiels nicht identisch ist (vgl. dazu auch die editorische Notiz). Wichtigere Abweichungen werden in der vorliegenden Ausgabe in Fußnoten mitgeteilt.

M u s i k

Weitersager: Im Anfang war das Weltei.
Aus dem Klaren wurde der Himmel,
aus dem Dotter wurde die Erde.
Himmel und Erde lagen dicht aufeinander,
so dass noch kein Raum für die Schöpfung war.
Wo sie einander berührten, entstanden die ersten Götter,
Izanagi und seine Schwester und Frau Izanami.

Chor: Izanagi und Izanami.

M u s i k

Lautenspielerin: Wäre diese Welt kein großes Ei
und der blaue Himmel nicht im Ei das Klare
und die gelbe Erde nicht im Ei der Dotter,
gäb' es keine Menschen, keine Götter,
gäbe es kein Leben, keinen Tod.

Chor: ... keine Menschen, keine Götter,
gäb's kein Leben, keinen Tod ...

Lautenspielerin: Aber weil im Ei sich Klar und Dotter lieben,
zeugt der Himmel mit der Erde Götter ...

Chor: ... Izanagi und Izanami ...

Lautenspielerin: ... und die Götter zeugen Sonne, Mond und Inseln,
Berge, Flüsse, Gras und Blumen ...
und zuletzt das Feuer, das verbrennt.

Chor: ... und zuletzt das Feuer, das verbrennt ...

M u s i k[2]

Lautenspielerin: Izanagi und Izanami hatten Kinder:
Sonne, Mond und die acht Inseln,

---

[2] Nicht im Ts. Celan.

Berge, Flüsse, Gras und Blumen ...
Izanagi liebte seine Schwester,
doch sie trug das Feuer, das verbrennt.

Chor: Trug im Leib das Feuer, das verbrennt.

M u s i k

Weitersager: Ich bin der Weitersager, der es weitersagt,
damit, was geschieht, nicht umsonst geschieht,
damit die Menschen von den Göttern lernen können,
und die Götter von den Menschen,
damit das Leben vom Tod lernt, und der Tod vom Leben:
Denn wo Nachricht den Tod überdauert,
dort fängt die Hoffnung an.[3]

Lautenspielerin: Weitersager, was
hast du uns zu sagen?
(beginnt zu singen:)
Wie ein Kranker nachts
auf die Morgenvögel wartet,
horchen wir, und sehn dich nicht.

Weitersager: Einsam stehen die Götter der alten Zeit
zwischen Himmel und Erde, ihrem Vater und ihrer Mutter ...
Sie haben ihre Schönheit und ihre Macht,
sie haben ihre Taten und ihre Liebe,
sie haben ihre Reiche, die sie beherrschen,
aber sie haben kein ewiges Leben ...

Chor: ... aber sie haben kein ewiges Leben.

Weitersager: Sie sind der Angst und dem Tod unterworfen
wie die Menschen und Tiere in ihren Reichen.

---

[3] Weitere Variante: „Denn wo die Wahrheit den Tod überdauert, / dort beginnt die Erlösung."

Sie kommen und gehn[4] wie Flüsse und Wolken,
sie entrinnen nicht der Notwendigkeit.

Chor: Sie entrinnen nicht der Notwendigkeit.

Weitersager[5]: Wenn die Notwendigkeit ihren Weg kreuzt,
kämpfen Götter und Menschen tapfer und nutzlos.[6]
Beide sind machtlos gegen das Schicksal,[7]
drum verstehen die Götter und Menschen einander ...

Chor: Aber sie haben kein ewiges Leben,
sie entrinnen nicht der Notwendigkeit.

Weitersager: Weitersagen will ich
von Izanagi und Izanami:
Sie hoben die Inseln von Japan ins Leben
aus nebligem Meer, wie Öl auf dem Wasser ...

Lautenspielerin[8]: Sie stehen beisammen auf der Brücke des Himmels,
sie treffen das Meer mit der leuchtenden Lanze,
sie wühlen die Wellen, der Schaum wird zu Land!

Chor: Wie Öl auf dem Wasser ... mit der leuchtenden Lanze ...
sie wühlen die Wellen ... der Schaum wird zu Land.

Lautenspielerin[9]: Sie stehen am Ufer und suchen die Liebe.
Sie sehen die Bachstelze wippen und nicken.
Sie tun es ihr nach, und sie lernen die Liebe:
Das Wippen und Nicken umschlungener Leiber.[10]

---

[4] Weitere Varianten: „schwinden dahin", „fließen vorbei".
[5] Alternativ: „oder *Lautenspielerin*".
[6] Weitere Variante: „heiß und vergeblich".
[7] Weitere Variante: „Weil beide gleich sind, zuletzt vor dem Schicksal,".
[8] Alternativ: „oder *Weitersager*".
[9] Alternativ: „oder *Lautenspielerin*".
[10] Nicht im Ts. Celan, aber hs. Vermerk.

Sie zeugen als Kinder den Mond und die Sonne,
vom Hochland des Himmels der Erde zu leuchten!

Chor: Vom Hochland des Himmels der Erde zu leuchten.

Weitersager: Doch zuletzt[11] trägt *Izanami* im Leib *Kagu tsuchi*,
den Gott des Feuers; das Kind, das alles verbrennt ...
Und ihr Bruder *Izanagi* sieht vom Turm des hohen Hauses
die Felder bebaut und die Menschen zufrieden:
bei Tag beschützt von Sonne, und vom Mond beschützt bei
Nacht.

M u s i k

Izanagi: Erntezeit ist bald!
Hier auf meinem hohen Turm
merk ich an dem Duft:
Unser Volk hat gut zu essen,
unser Land ist gut bestellt.[12]

Izanami: (leise, später lauter)
Izanagi! ... Komm zu deiner Schwester!

Izanagi: Hundert Türme stehn!
Hundert Mädchen stehn vor jedem ...
Aber eine nur,
meine kleine Schwester nur darf reiten
hoch auf meinem Herzen, wann sie will!

Izanami: Izanagi! – – Komm zu deiner Schwester!

Izanagi: Nichts liegt mir daran,
wenn die Menschen von uns plappern,
wie der Bach, der rauscht:
Hand in Hand geh ich mit meiner Schwester!

---

[11] Variante: „Aber dann".

[12] Im Ts. Celan: „wohlbestellt".

Izanami: (sie singt wie ein Echo)
Hand in Hand geh ich mit meinem Bruder!
(weiter, ohne zu singen)
Izanagi! – – Komm zu deiner Schwester!!

Izanagi: Reißend wie ein Fluss
ist mein Herz vor Liebe.
Niemand lenkt es ab:
Wie der Fluss durch jeden Damm bricht,
bricht mein Herz sich Bahn zu dir![13]

Izanami: I – – za – – na – – gi!!

Izanagi: Müde hin und her
schwanken auf dem Fluss die Boote
fest am Ankertau.
Ich am Anker meiner Liebe
schwanke nicht und bin nicht müd!

M u s i k

Izanami: Bruder, komm zu mir!

Izanagi: Schwesterlein, ich *bin* bei dir!

Izanami: Ich kann dich doch nicht sehn!

Izanagi: Schwesterlein, dein Haar ist wirr,
es fällt dir auf die Augen!

Izanami: Schön ist mein Haar zerrauft ...
Ich wills mir auch nicht kämmen heut!
Ich spür drin noch die Hand
von meinem großen Bruder,
die mein Kissen war heut Nacht!

Izanagi: Aber sag, du weinst?!

Izanami: Nur, weil du nicht bei mir warst.

---

[13] Variante: „strömt mein Herz zurück zu dir".

Izanagi: Und du bist ganz heiß?!

Izanami: Nur in mir das Kind ist heiß ...
Bruder: Mir ist bitterkalt.

Izanagi: Kalt darf dir nicht sein!
Draußen ist es Sommer noch,
alles bunt und grün!
Bald ist unser Kind geboren,
und dann grünt es auch für dich!

Izanami: Bruder, es wird Herbst ...
Wenn man's auch nicht sehen kann,
ich hör doch schon den Wind! ...
Ich hab schon vor dem Winter Angst ...
Halt mich warm in deinem Arm!

Izanagi: Schwester, sei nicht bang!
Freu dich: Unser Feuerkind
treibt die Kälte fort!
Heißer als der Sommer brennt es,
fürcht dich vor dem Winter nicht!

Izanami: Bruder, mir ist bang!
Etwas in mir macht mir Angst
wie noch nie zuvor,
und ich horch in mich hinein,
freuen kann ich mich nicht mehr.

Izanagi: Schwester, sei nicht bang!
Götter sind wir, du und ich,
unsre Kinder auch:
gelbe Sonne, weißer Mond,
und das rote Feuer bald!

Izanami: Lass mich nicht allein!
Winter kommt für Götter wie für Menschen.
Nutzen wir die Zeit,

die wir auf der Erde leben!
Liebe gibt es unten nicht.

Chor: Liebe gibt es unten nicht.
Liebe gibt es unten nicht.

Izanami: Ich hab dich zwar gesehn
vorgestern und gestern schon,
und ich seh dich heut.
Aber, Bruder, morgen auch
möcht ich dich gern wiedersehn!

Izanagi: Niemals geh ich fort
von meiner kleinen Schwester!
Niemals werd ich müd
dich bei Tag und Nacht zu sehen!
Niemals leb ich ohne dich!

Izanami: Herbstwind wird schon kalt! …
Reite nah bei mir, mein Bruder,
einmal noch vors Tor!
Zeig mir dort die letzten Blüten,
weil uns bald der Nebel trennt …

Izanagi: Selbst der Donnergott,
dessen Tritte auf der hohen Ebene des Himmels
dröhnen, trennt uns nicht!
Unsre Liebe bleibt bestehen,
unten auch, in Yomis kaltem Grund![14]

Izanami: Hilf mir, Bruder! … Hilf! …
Kalt und heiß zerreißt es mich von innen!
Feuer brennt den Leib, der dich geliebt hat!
Bruder! Die den Feuergott zur Welt bringt …
(leiser)
die muss Asche sein.

---

[14] In den Vorstufen weitere Varianten zu den letzten beiden Versen.

Chor: ... die den Feuergott zur Welt bringt,
die muss Asche sein ...

Weitersager: Ich sage es weiter, dass ihr es weitersagt: Sie stirbt.[15]

Chor: ... sie stirbt ...

Izanagi: Sie stirbt!!

Izanami: (mit langsam ferner werdender, nachhallender Stimme)
Bruder, lebe wohl!
Hüte unsern Sohn, das Feuer!
Hol ihm Pflegefraun!
Dass nicht seine roten Haare
wachsen lang und wild!

Izanagi: Nein! Ich will ihn nicht!
D u bist mehr als alle Söhne!
Schwester! Bleib bei mir!

Izanami: Bruder, ich kann nicht mehr bleiben.
Unser Kind hat mich verbrannt.

Izanagi: Schwester! Bleib bei mir!

Izanami: Bruder, lebe wohl!
Hüte unsern Sohn, das Feuer,
wenn er Hunger hat!
Lass die Frauen ihn gut nähren,
sonst verschlingt er deine Welt!

Izanagi: Schwester! Bleib bei mir!

Izanami: Bruder, ich muss fort!
Nie mehr seh ich seine roten Haare,
nie mehr seh ich dich!

---

[15] Gestrichen in den Vorstufen: „*Lautenspielerin:* (singt klagend auf) Sie stirbt!“

Unser Kind mit seinen Feuerhaaren
leuchtet mir in Yomis kalte Nacht.

Izanagi: Schwester! Bleib bei mir!
Feuer soll bei Nacht dich wärmen!
Schön zeigt dich sein Schein!
Niemals darfst du von mir fortgehn!
Auch aus Yomi hol ich dich zurück!

Izanami: (fern)
Oft hab ich gehört,
Bruder, dass man diesen Weg
gehn muss ganz allein.
Gestern dacht ich nur noch nicht,
dass ich ihn schon heute geh!

Izanagi: Schwester! Geh nicht fort!

Izanami: Bruder, lebe wohl!
Nachtwind weht nach Yomi mich hinab ...

Izanagi: Schwester! Geh nicht fort!

Izanami: Bruder, lebe wohl!
Einsam biegt mein Weg ins Dunkel ab ...

Izanagi: Schwester! Schwester!! Izanami!! Mein Liebes, mein Eines,
Einziges! Aah! Izanami!! Schwester! ...[16]
Liebste! Duuu!
(sein Geschrei flutet und verebbt)[17]

M u s i k

Lautenspielerin: Winselnd, wie ein Hund
kriecht um seine tote Herrin
und die Zähne fletscht,

---

[16] Im Ts. Celan: „Aaah! Izanami!!!! Izanami!! Schwester! ..."
[17] Diese Angabe im Ts. Celan nach dem Einsatz der Musik.

weint und schreit jetzt Izanagi,
und das junge Feuer scheint.

Weitersager: Ich sage es weiter, damit ihr wisst, was ihr wisst,
damit ihr seht, was ihr seht;
damit ihr hört, was ihr hört;
damit euch die Flammen nicht blenden,
die Tränen den Blick euch nicht trüben;
damit euch der Rauch nicht die Augen zerbeißt.
Ich sage es weiter, damit euch das Schreien nicht wirr macht;
damit nicht die Klage und nicht die Wut Izanagis
und nicht sein klirrendes Schwert euch die Sinne betäubt.
Ich sage es weiter: Izanami ist tot,
verbrannt an dem Kind, an Kagu tsuchi, dem Feuer.

Frauenchor: Izanami ist tot,
sie ist tot und wir klagen –
Izanami ist tot,
man muss sie begraben …

Chor: Izanami ist tot,
verbrannt an dem Kind, an Kagu tsuchi, dem Feuer …

Weitersager: Ich sage es weiter: Izanami ist kalt und starr,
aber Kagu tsuchi, ihr Kind, das Feuer, ist heiß und lebendig:
Es schlägt um sich, es rauft sich die roten Haare!
Es öffnet den Mund, es leckt mit der roten Zunge
an der Mutter … und an Izanagi! … Der greift nach dem Schwert.

Musik (ist immer lauter geworden, bricht jetzt ab und klingt erst bei den Schwertstreichen wieder auf)

Izanagi: Muttermörderkind!
Nicht mehr rühr die Mutter an!
Nicht komm mir zu nah!
Deines Lebens erste Tat
büß du nun mit deinem Tod!

Kagu tsuchi: (schrill, gehetzt, flackernd)
Ich bin ihr Kindchen!
In mir brennt noch ihr Leben!
Schlag mich noch nicht tot!
Willst du sie aus Yomi holen?
Ohne Feuer siehst du nichts!

Izanagi: Muttermörderkind!
Zeig mir nicht die rote Zunge!
Rot brennt bald dein Blut!
Weil du deine Mutter branntest,
brennt dich deines Vaters Schwert!

(Schwertklirren, Getümmel, M u s i k)

Kagu tsuchi: Wassertränenvater!
Du kannst mich gar nicht töten!

Izanagi: Muttermörder Feuer!
Ich will es doch versuchen! –
Schon in drei Stücke
hat mein Schwert dich zerhauen
und mein Fußtritt stößt dich fort!

Izanami: (ganz fern[18])
Hüte unser Kind, das Feuer!

Weitersager oder *Chor*: Feuer fliegt nach allen Seiten ...

Drei Stimmen: (von M u s i k untermalt: 1. hoch, 2. mittel, 3. tief, dumpf)

1. Feuer!
2. Feuer!
3. Feuer!

Kagu tsuchi: Schon in drei Stücke,
Vater, hast du mich zerhauen!

---

[18] Gestrichen die frühere Ergänzung: „geisterhaft".

Hierhin und dorthin,
Vater, hast du mich getreten!
Überall leb ich jetzt weiter!

Weitersager oder *Chor*: Dreimal Feuer nun statt einmal:
Feuer oben in der Höhe
Feuer unten in der Tiefe
Feuer mitten auf der Erde
breitet Izanagi aus.

M u s i k

Lautenspielerin: Strenger Winterfrost
treibt die weißen Flocken fort,
lässt sie nicht mehr schnein ...
Izanagi schreit nicht mehr,
sieht nur seine Schwester an.[19]

Izanagi: Könnt' doch das nur sein,
dass ich selber sterben dürft
für mein Schwesterlein!
Tod, du wärst mein liebster Freund!
Deine faulen Knochen küsst ich blank!

Lautenspielerin: Izanagi, lass!
Lass den Leib der Schwester ruhn,
der verfaulen muss!
Denn die Seele schützt ihn nicht mehr,
und ihr Geist ist nackt und weint!

Frauenchor: Izanami ist tot –
Sie ist tot und wir klagen ...
Izanami ist tot –
Man muss sie begraben ...

---

[19] Weitere Varianten: „starrt nur seine Schwester an"; „vor der toten Schwester steht er still"; „vor der toten Schwester bleibt er stehn".

M u s i k (und die Geräusche zu den folgenden Worten, Klagestimmen, Wind, der in Tuch knattert, Trommeln immer lauter)

Weitersager: Ich sage es weiter, damit man es weitersagt:
Izanami ist begraben im Dorfe Arima
in Kumano, in der Provinz Ki-i,
geehrt von den Menschen mit Liedern, mit Trommeln und Flöten.
Es knattern die Flaggen im Wind um ihr hohes Grab.

(Kurze Zeit nur M u s i k)

Izanagi: Schwester, du und ich
waren nur ein einziger Leib!
Und nun ist es schwer[20]
von dir fort zu gehn den Weg
aus Arima in Ki-i ...

(M u s i k klingt auf und wieder ab)

Männerstimme: Herr, in euer Haus
kommt, und wohnt! Wir dienen euch ...
Und euch wird die Zeit
trösten mit des Lebens Trost.
Kommt in euer Haus zurück![21]

Izanagi: Schlug auch nicht mein Schwert,
nicht mein Fuß das Feuer tot,
kalt ist doch mein Haus.
Bäume, die die Schwester pflanzte,
sind schon hoch und sind schon kahl.

(Wind weht)

Blätter fallen laut,
rascheln, dass ich niemals weiß,

[20] Im Ts. Celan: „Nun ist es so schwer".
[21] Dieser Part nicht im Ts. Celan.

nachts im leeren Haus,
ob der Wind sie schlägt ans Dach
oder ob der Regen klopft ...

Fort aus diesem Haus!
Fort aus der verwaisten Stadt!
Fort von ihrem Grab!
Pferde her! Ich bleib nicht länger.[22]
Meiner Schwester reit ich nach!

(Pferdehufe, Schritte, Wiehern)

Weitersager: Ich sage es weiter, damit es weitergesagt wird:
Izanagi verlässt sein Haus, er will seine Schwester suchen.
Er sucht das Land der Toten, er sucht den Eingang von Yomi,
er zieht aus der Stadt, der nebligen Ferne entgegen.
Er zieht quer durch das Land, begleitet von klagenden Menschen,
die wollen ihn halten, die wollen ihn locken zu bleiben;
die reden ihm zu, als er müde Rast hält am Abend
im letzten, armen Dorf am Fuße des Sanu-Berges,
wo der Weg hinaufführt zu Steinen und kalten Wolken[23].

Männerstimme: Bleib doch, Herr, bei uns!
Reite nicht den Toten nach!
Keiner holt sie ein![24]
Denn Notwendigkeit regiert
Die Götter wie die Menschen.[25]

Chor: Wenn die Notwendigkeit ihren Weg kreuzt,
kämpfen Götter und Menschen tapfer und nutzlos ... (verklingend)

---

[22] Variante im Ts. Celan: „Pferde her! Ich wart nicht mehr!"
[23] Dieser Part nicht im Ts. Celan.
[24] Weitere Variante: „Du bringst sie nicht zurück!"
[25] Weitere Variante: „Götter so wie Menschen."

Aber sie haben kein ewiges Leben,
sie entrinnen nicht der Notwendigkeit ...

Männerstimme: Mädchen gibt es viel!
Hundert stehn vor deinen hundert Türmen!

Mädchen: Mädchen gibt es viel,
hundert stehn vor deinen hundert Türmen!

Izanagi: Aber eine nur,
meine kleine Schwester nur darf reiten
hoch auf meinem Herzen, wann sie will!

Mädchen: Bleib doch noch bei uns!
Götter so wie Menschen müssen sterben!
Nutzen wir die Zeit!
Freu dich unsrer Tage, unsrer Nächte!
Liebe gibt's dort unten nicht!

Chor: Liebe gibt es unten nicht.

(Stimmen und M u s i k : Liebe ... Liebe ... Liebe!)[26]

Mädchen[27]: Trauer hängt dir nachts
in dein Herz den blinden Spiegel,
zeigt nicht, wo du schläfst.
Nur die eignen Träume siehst du
wenn die Morgenglocke schlägt.

(Glocke schlägt mehrmals. Nach jedem Schlag ruft Izanagi: „Izanami!"[28])

M u s i k

Izanagi: Läut nur, Glocke, läut!
Schon im Traum rief mich dein Schlag

---

[26] Im Ts. Celan hs. ergänzt.
[27] Im Ts. Celan „*Lautenspielerin*".
[28] Im Ts. Celan zusätzlich: „Oder er hört nach jedem Schlag die Schwester rufen".

zu der Schwester hin,
die ich suchen reiten muss …
Glocke, weck mich auf für sie!

Mädchen: Nein, Herr! Wach für mich!
Grausam ist der neue Tag!
Die sich liebten nachts,
reichen sich die kalten Kleider,
und der Morgen macht sie fremd.

Izanagi: (spricht an ihr vorbei)[29]
Aus dem schönen Traum
wacht man schweren Herzens auf,
denn man tastet sacht.[30]
Aber nicht die Hand der Schwester
spürte ich in dieser Nacht.

Mädchen: Willst du ganz allein
fort von mir den Bergweg ziehn?
Deine Kleider, Herr,
sind noch feucht vom Morgentau,
lass sie doch erst trocknen hier!

Izanagi: Deine Laute klagt,
Mädchen, schon bevor du singst!
Hat vielleicht in ihr
meine Schwester, die ich such,
sich versteckt und weint nach mir?

Mädchen: (weint)
Ich weiß nicht, Herr!
Bleib doch!
Bleib doch!!

---

[29] Im Ts. Celan Regieanweisung nur „(an ihr vorbei)".
[30] Variante: „wacht man doppelt traurig auf, / denn man tappt erst sacht."

(Hufe, M u s i k)[31]
(Pferdewiehern, Hufschlag)

Mädchen: Herbst liegt auf dem Land,
kalt ist schon die Morgenluft
auf dem Sanu-Berg!
Meinen Herrn, der reiten will,
hielt ich gern warm bei mir.[32]

(M u s i k , Hufschlag auf, entfernt sich langsam)

Mädchen: Kalter Sanu-Wind,
dem mein Herr entgegenzieht,
dünn nur ist sein Rock!
Bergwind, weh ihm nicht zu kalt,
dann kommt er vielleicht zurück!

M u s i k (Hufschlag. In die Geräusche des Reitens hinein spricht der Weitersager)

Weitersager: Ich sage es weiter, damit es weitergesagt wird:
Er reitet bergauf, seine Leute halten ihn nicht.
Das Mädchen singt und winkt, aber er wendet sein Pferd nicht.
Er reitet in Wolken und Wind, er sucht seine Schwester.[33]

Izanagi: Bis zum Fuß des Bergs
laut wie eine Gänseschar
gingen sie mir nach.[34]
Und doch war ich ganz allein,
denn s i e war nicht darunter.

---

[31] Im Ts. Celan zwischen den beiden Regieanweisungen zusätzlich: „*Männerstimmen*: Kommt wieder, Herr! / Müsst ihr wirklich fort!?"

[32] Im Ts. Celan: „hielt ich gerne warm bei mir."

[33] Im Ts. Celan hier zusätzlich die Regieanweisung „M u s i k (Geräusche des Reitens)".

[34] Variante im Ts. Celan: „schrieen sie mir nach."

Weil es nichts mehr gab,
was mich länger halten konnt,
ritt ich aus der Stadt.
Harte Steine auf dem Bergweg:[35]
Sagt mir, kam sie hier vorbei?

(M u s i k , Hufschlag, Regenwind)

Izanagi: Meines Pferdchens Spur
löschen Schnee und Regen aus.
Keiner reitet nach!
Die zurückgeblieben sind,
können mich nicht finden mehr.[36]

(Wind, Regen Hufe)

Izanagi: Mir zu Weggeselln
wählt ich Wind[37] und Regen nur ...
Führt mich treu zu ihr!
Regen, Wind, treibt mich ihr nach,
den Weg, den ich nicht kenne!

M u s i k (Die Geräusche, Hufe, Regen, Wind, Geröll klingen auf und begleiten dann leise die folgenden Worte:)

Weitersager: Ich sage euch weiter, was Izanagi am Weg fand:
Die hohen Berge und das kalte Meer.

Lautenspielerin[38]: Die Berge sind Berge
und Berge werden sie bleiben.
Das Meer ist das Meer
und wird nie etwas andres als Meer sein.
Nur wer lebt,

---

[35] Variante im Ts. Celan: „Harte Steine auf dem Weg:"
[36] Variante: „die finden mich nicht wieder."
[37] Variante: „Sturm".
[38] Alternativ: „oder *Weitersager*".

der blüht auf und verwelkt
und geht durch vergängliche Tage.

Chor: Wer lebt
der blüht auf und verwelkt
und geht durch vergängliche Tage.

M u s i k

Izanagi: Auf dem hohen Moor
breiten sich die Wolken aus
jeden Morgen früh.
So breitet meine Liebe auch
sich aus von Tag zu Tag!

Was ich in mir seh,
nimmt ja doch kein Nebel mir, (oder: nimmt mir doch kein Nebel mehr)[39]
keine Wolkenbank!
Warum liegt ihr mir im Weg,
ihr nassen grauen Wolken?

(Pferdewiehern, Hufschlag, ermattend, Stolpern, Wind)

Izanagi: Schwester in der Nacht!
Weißt ja nicht, wie schwer mein Pferd
im Geröll sich müht.
Und das Warten wird dir lang,
unten, wo es dunkel ist ...

M u s i k[40]

Weitersager: Ich sage es weiter, damit es weitergesagt wird:
Spät in der Dämmerung
kam Izanagi zum dunklen Eingang.

---

[39] So im Ts.
[40] Im Ts. Celan hs. ergänzt.

Chor: Spät in der Dämmerung
kam Izanagi zum dunklen Eingang ...

Weitersager: Er wollte schon Lager halten
im Freien, allein in der Nacht.

Chor: ... im Freien, allein in der Nacht ...

(Pferdetrott hört während der folgenden Worte, oder knapp vorher, auf)

Izanagi: Muss ich ohne Dach
wieder übernachten heut?
Mir ist bitter kalt!
Harte Felsen, leiht mir doch
nachts als Decke euer Moos!

Izanami: (leise, sehr fern)
Izanagi! Komm zu deiner Schwester!

(M u s i k wird lauter)

Izanagi: Da – im Berg ein Tor!
Dicht dabei, du Fichtenbaum,
was nickst du mir zu?! –
Deine Zweige sehn mich an
wie längstvergangne Wesen.

Muss ich hier hinein?

Echo oder *Chor*: ... muss ich hier hinein?

Izanami: (fern)
Izanagi, komm zu deiner Schwester.[41]

Stimmen: Izanagi, kehre um!
Izanagi, kehre um!
Izanagi, kehre um!
Geh nicht diesen Weg!

---

[41] Nicht im Ts. Celan.

(Wiehern, heftiger Hufschlag, Geräusch eines durchgehenden Pferdes)

Izanagi: Schnaubend flieht mein armes Pferd!
Ja: Ich bin am rechten Ort.

(Eine andersartige M u s i k , die M u s i k von Yomi, beginnt, erst ganz leise, dann lauter, und verdrängt die Geräusche der winterlichen Reise)

Izanagi: Schwester, du! Ich komm!
Mach mich nur für dich erst schön
wie ein Bräutigam:
Kopfschmuck, Kamm und Seidentracht!
Liegen bleibt mein Reisekleid.

Schwester, ich bin da!
Wie die Schlacht die Schwerter ruft,
rufst du mich zu dir!
Izanami, Schwester, sag:
Liebst du Izanagi noch?[42]
(Izanagis Fußtritte, wie über Steinblöcke oder Stufen)

Stimmen: Izanagi! Geh nicht nach Yomi!
Izanagi! Geh nicht nach Yomi!
Geh nicht nach Yomi! ....

(Izanagis Fußtritte verstummen. Er steht still und betet:)

Izanagi: Ist's auch nicht gewiss,[43]
ob dort unten wirklich wohnt,
die ich such und lieb,
fallen meine Tränen doch
hier als Opfer auf den Stein.

---

[42] Weitere Variante: „Wie die Schlacht die Schwerter ruft, / rufst du mich zu dir! / Izanami, Schwester, Liebste!? / Hast du Izanagi lieb?"

[43] Weitere Variante: „Wenn ich auch nicht weiß,"

Dunkel war mein Tag,
dunkler wird nun meine Nacht!
Hoher Mond vom Berg,[44]
schick dein Licht durch dieses Tor,
schein mir noch ein Stück weit nach!

(Eine Weile hört man nur Musik, Izanagis Schritte, unsicher, tastend; manchmal widerhallend, dann wie tonloses Klopfen)

Izanagi: Izanami! Schwester!?
Hörst du mich? Wo bist du?

Echo: Izanami! Schwester!?
Hörst du mich? Wo bist du?

Izanagi: Als ich vor das Haus
meiner kleinen Schwester kam,
war die Nacht so kalt,
dass die Felsenvögel laut
jammerten, im Wetterwind!

Wärmer war die Nacht,
Schwester, als in deinem Haus
schon der erste Schritt!
Schwarze Wolken waren hell!
Dunkel kenne ich erst jetzt!

Lautenspielerin: Izanagis Herz
flog zum Ziel hin wie ein Pfeil,
der vom Bogen schnellt:
Wie ein Pfeil nach langem Weg
tief und tiefer fällt's hinab.

Chor: Tief und tiefer fällt's hinab.

---

[44] Weitere Variante: „Aus dunklem Abend / geh ich in die dunkle Nacht. / Du hoher Bergmond,"

Izanagi: Schwester Izanami!
Hörst du mich? Wo bist du?

Echo: Schwester Izanami!
Hörst du mich? Wo bist du? …

(Eine Weile nur M u s i k . Dann, zuerst leise:)

Izanami: Oben bei dem Baum
geht des Nachts das Steintor auf,[45]
und dann wart ich hier.
Denn mein Bruder hat gesagt,
wo ich bin, dort kommt er hin.[46]

Tief in meinem Traum
hab ich doch vergessen nicht,
dass er zu mir kommt.
Aber sein Gesicht in mir,
das verwischt die Dunkelheit.[47]

Izanagi: (ganz fern)
Izanami! Schwester!?

Izanami: (jubelnd)
Izanagi! Bruder! Mein Bruder!!

Izanagi: Meine kleine Schwester?! Wo bist du?!

Izanami: Izanagi, ich bin hier!

(Seine Schritte kommen näher, tappend im Dunkel, langsam. Aber dann rascheln und scharren hastige Schritte der „Acht Frauen" näher. Sie sprechen gehetzt, nicht als ein echter Chor. Manchmal zugleich, manchmal nur eine oder zwei, als ginge ihnen der Atem aus; hechelnd, keuchend)

---

[45] Weitere Variante: „öffnet sich das Steintor nachts".

[46] Weitere Variante: „er kommt zu mir herunter."

[47] Weitere Variante: „Das vergess ich nicht, / dass ich ihn hier treffen darf / tief in meinem Traum. / Aber sein Gesicht verblasst / langsam in der Dunkelheit …"

Acht Frauen: Izanami, Herrin! Wir hören ein Lebendes rufen!
Izanami, Herrin! Wir hören ein Lebendes kommen!
Herrin, es tropfen Tränen:
Lebendes weint: Lass uns trinken!
Herrin, sag: Dürfen wir Lebendes essen?
Herrin, wir haben Hunger! Sag deinen Willen?!

Izanami: Beißt am toten Stein
euch die scharfen Zähne stumpf!
Den Bruder lasst mir heil!
(oder: stellt euch ihm nicht in den Weg!)[48]
Er kommt zu mir ins Wurzelland,
steht ihm nicht im Weg!

Izanagi: (näher)
Izanami! – – Du Liebe!

Izanami: Izanagi! – – Mein großer Bruder!!

(Die „Acht Frauen" rascheln davon. Ihre Stimmen werden im Sprechen ferner, leiser:)

Acht Frauen: Izanami, Herrin, wir gehn.
Aber denk, was die Hungrigen sagen!
Izanami, Herrin, wir gehn.
Aber hör, wie die Durstigen warnen!
Falsch sind die Lebenden, Herrin,
untreu den Toten!
Glaub nicht an Liebe! …
Und wenn du uns brauchst: Wir warten!

Izanami: Fort! – Geht fort!

Acht Frauen: Wir gehn … Aber ruf uns, Herrin!
Und wenn du uns rufst: Wir kommen!

---

[48] So im Ts. Diese Variante im Ts. Celan hs. ergänzt.

Izanagi: (ganz nahe)
Izanami! Kleine Schwester!! – Wo bist du?!

Izanami: Ich bin hier, Bruder! Hier!

Izanagi: Ich seh dich nicht! ... Wie soll ich dich finden?

Izanami: Geh meiner Stimme nach! Horch: Ich sing uns ein Lied!
(sie singt)
Wenn er, der mich ruft,
zu mir kommt, was tu ich da?
Denn dann will er sehn
meinen grünen Garten, und
der ist längst doch tief verschneit.

Izanagi: Schwester, da bist du!

Izanami: Ja, Bruder! Da bin ich!

Izanagi: Lass mich dich halten!
Lass mich doch sehen!

Echo[49]: Sehen ... sehen ... sehen!

Izanami: Nein, Bruder! Warte!

Izanagi: Viel zu lang hab ich
warten müssen, Liebste du!

Izanami: Viel zu lang auch ich! ...
Lass mich, Bruder! Hör mich doch!!

Izanagi: Hast du mich denn nicht mehr lieb?

Izanami: Winters ist der Fluss
zugedeckt mit grauem Eis.
So bin jetzt auch ich:

---

[49] Hs. ergänzt im Ts. Celan: „(oder Stimmen)".

Unter kalter Hülle fließt
meine Liebe zu dir hin.

Izanagi: Lass mich dich doch sehn!
Tag und Nacht hab ich gehofft,
auf den einen Blick![50]
... Oder wird hier alles kalt,
dass du nie mehr denkst an mich?[51]

Izanami: Willst du wissen, wie
oft ich an dich denk, so zähl
oben in der Welt
Wellen, die zur Küste ziehn,
Blüten, die ein Frühling bringt!

Bruder, ich wollt dir
deine weiße Blüte sein!
Doch hier ist nichts weiß!
Schwarzer Schnee auf schwarzem Baum,
andres blüht hier unten nicht.

Izanagi: Für die Schwester brach
ich den höchsten Blütenzweig!
Und ich riss mich wund
an den Dornen tief am Stamm,
wo es keine Blüten gibt ...

Chor: Wo es keine Blüten gibt ...

Izanami: Bruder, du sprichst wie
Donner, der die Wolken malt.
Doch sein Licht macht blind![52]
Hör ich dich, so fürcht ich mich,
hör ich nichts, so wart ich bang!

---

[50] Weitere Variante: „dass ich dich wiederseh!"
[51] Weitere Variante: „dass du nur wenig denkst an mich".
[52] Weitere Variante: „grell, mit weißem Schlag!"

Izanagi: Schwester, sei nicht bang!
Komm mit mir ins Licht zurück!

Izanami: So kann ich nicht gehn:
Yomis Trank und Speise nahm ich,
das hält mich im Dunkel fest.[53]

Izanagi: Ich hab doch gesagt:
Wart, dass ich dich hol von hier!

Izanami: Doch ich wart schon lang ...

Izanagi: Ich musste dich erst rächen an
dem, der dir das Leben nahm!

Izanami: Meinst du unsern Sohn,
Kagu tsuchi, der verbrennt
alles um ihn her?!
Hat er mir auch wehgetan:
Meinem Kind kommt nicht zu nah!

[54]*Izanagi*: Klag nicht, denn er lebt!
Weiter brennt er lichterloh!
Du nur, du lagst tot!
In Arima in Ki-i
fielst nur du ins dunkle Grab.

(Entsprechende Geräusche und M u s i k während des Folgenden:)[55]

Izanagi: Langsam zog der Zug. –
Wie im Sturm der Bambus seufzt
und die Erde küsst:
Seufzend und zum Staub gebückt
trugen Menschen dich zu Grab.

---

[53] Weitere Variante: „ich nahm von Yomis Speise und Trank; / das hält mich jetzt hier fest."

[54] Ab hier zahlreiche Varianten.

[55] Im Ts. Celan hs. ergänzt: „(Wiederholung der Grabmusik?)"

Langsam zog der Zug,
doch für mich noch viel zu rasch,
dich trug er mir fort!
Lieder, Flöten, Trommelschlag
klagten um dein Grab noch lang.[56]

Izanami: Lang noch bliebst du dort?!

Izanagi: Schwester, alle hielten mich!
Ließen mich nicht weg,
sagten erst, es muss so sein,
dass ich deine Feier ehr! ...

Izanami: Und ich rief nach dir ...

Izanagi: Schwester, alle hielten mich,
ließen mich nicht weg!
Wollten mich dann trösten leicht
mit den Freuden ihrer Welt.

Izanami: Und ich rief mich müd ...
Und du suchtest ihren Trost ...

Izanagi: Nein, ich riss mich los.
Doch der Weg war schwer und lang
über Berg und Fluss zu dir![57]

Izanami: Bruder ... Ich bin müd.
Morgen will ich bitten, ob
ich mit dir gehn darf.
Jetzt will ich nur schlafengehn ...
Du auch leg dich nieder hier!

Izanagi: Soll ich neben dir
liegen hier, und dich nicht sehn!?
Nacht ist draußen hell!

---

[56] Im Ts. Celan hs. ergänzt: „(oder: klagten lange noch um dein Grab.")

[57] Bis hier zahlreiche Varianten.

Hoch steht schon der Mond und scheint
vor dem Tor auf Baum und Moos.

Izanami: Sehn darfst du mich nicht!
Drum schlaf ich im kalten Haus
Tief im schwarzen Schnee.
Einst schlief ich in deinem Arm! ...
Muss ich einsam liegen jetzt?[58]

M u s i k

Izanagi: Tief im schwarzen Schnee
will ich liegen neben dir,
Schwester, die ich fand.
Aber sehen muss ich dich –
schlafen sehn, die ich lieb!

Aus dem Bambuskamm,
der mein Haar für dich geschmückt,
brech ich einen Zahn!
Brennen soll er: kleine Fackel
in der großen Dunkelheit.

(Brechen des Bambuskammes)[59]

Stimmen: Izanagi! Zünde den Zahn nicht an!
Zünde kein Licht an, dem Feuer komm nicht mehr zu nah!
Izanagi, brich nicht deiner Schwester Gebot!
Zünde den Zahn aus deinem Kamm nicht an!

M u s i k

---

[58] Im Ts. Celan zusätzliche Regieanweisung: „(Geräusche, sie legt sich hin ...)"

[59] Zu diesem Part von Izanagi findet sich im Ts. Celan die Variante: „*Izanagi* (leise): Nein! – – – Ich komm zu ihr ... / Aber sehn will ich sie doch! / Da: Ich brech den Zahn / hier aus meinem Bambuskamm, / den ich ihr zu Ehren trag!"

Izanagi: Müde schlief sie ein.
Einen Blick! Nur einen Blick!
Feuer! Komm und hilf![60]
Feuer! Willst du noch mein Sohn sein,
steck den Zahn aus meinem Kamm in Brand!

M u s i k

Weitersager: Ich sage es weiter,
damit es weitergesagt wird:
Izanagi bricht einen Eckzahn
aus seinem Kamm.
Er hält ihn ins Dunkel
wie eine schwarze Fackel ...
Ein Funke fliegt durch die Nacht,
der Zahn steht in Brand.[61]

Izanagi: Nein! Das kann nicht sein!
Würmer und geblähte Fäulnis!
Wo bin ich verirrt!

Izanami: Bruder, fort mit dieser Flamme!
Bruder, was hast du getan?!

Izanagi: Dunkel, komm zurück!
Reiß das Bild mir aus den Augen,
denn das kann nicht sein![62]
Wo ich meine Schwester suchte,
find ich nur der Würmer Fraß.

Kagu tsuchi: Vater, sag mir Dank!
Feuer zeigt dir, die du suchst:
Freu dich, dass du siehst!

---

[60] Im Ts. Celan hier zusätzlich eingefügt: „*Acht Frauen* (fern): Kagu tsuchi! Feuer! / Komm und hilf!"

[61] Im Ts. Celan hier zusätzlich Regienaweisung: „M u s i k".

[62] Weitere Variante: „Reiß aus meinem Aug den Anblick, / den ich nicht ertrag!"

Sag, erkennt dein Herz sie wieder?
Schau dir deine Schwester an!

Izanagi: Auch im Dunkel noch,
tief im Kopf seh ich das Grauen!
Was liegt da vor mir?
Feuerschein hat mich betrogen.
Das ist meine Schwester nicht!

M u s i k

Izanami: Doch! – Ich bin der Rest von Izanami,
die Tochter des Dotters und Klaren im Ei der Welt,
deine eigene jüngere Schwester und deine Frau,
die Mutter unseres Kindes, des Feuers, das mich verbrannt hat,
das du töten wolltest, und das mich aus Rache dir zeigt!

M u s i k

Kagu tsuchi: Vater, freu dich doch an ihrer Schönheit!
Ohne mich hätt'st du sie nicht gesehn.

Izanagi: Ärger ist der Tod
als des Feuers Spott, der brennt!
Schwester, bist das du?
Wo sind deine glatten Wangen?
Wo ist deiner Augen Glanz?

Izanami: Wenn ein Lichtstrahl fällt
winters durch den Riss der Wolken
von dem kalten Mond,
friert zuerst das Wasser dort,
wo der blasse Strahl es traf.

Bruder, ich bin tot!
Bat dich doch, mich nicht zu sehen!

Echo: Bat dich doch, mich nicht zu sehen …
Bat dich doch, mich nicht zu sehen …

Izanami: Aber nun sei stark:
Wenn ich morgen mit dir gehn darf,
kehrt vielleicht die Schönheit noch zurück!

Kagu tsuchi: Vater, ich komm mit!
Leuchten will ich euch zur Heimkehr!
Sonne zwar und Mond
fürchten sich, euch hier zu helfen.
Nur das Feuer bleibt euch treu!

Vater, heb sie auf!
Küss die vielen kleinen Würmer,
denn auch die sind treu!
Als du sie allein gelassen,
ließen sie sie nicht allein!

Acht Frauen: (lachen fern)

Izanami: Bruder, ich bin tot!
Bat dich doch, mich nicht zu sehen!
Aber nun sei stark:
Wenn ich morgen mit dir gehn darf,
bin ich wieder schön vielleicht.[63]

Izanagi: Nein! Das kann nicht sein!
Nie mehr kann ich das vergessen!
Schwester, ich muss fort.
Oben, wo dein Hügel grün wird,
will ich für dich beten gehn.

Izanami: So darfst du nicht gehn!
Deine Liebe bleibt bestehen,
hast du stets gesagt.
Jetzt[64] muss ich mir vor dir schämen!
Nein, so gehst du nicht mehr fort!

---

[63] Im Ts. Celan: „kehrt vielleicht die Schönheit noch zurück!"
[64] Im Ts. Celan: „Nun".

Izanagi: Doch! Ich geh zurück!
Nie hab ich gewusst, was Tod heißt:
Ich ertrag es nicht.

Izanami: Bleib! Ich lass dich nicht mehr gehen!

Izanagi: Halt mich, Schwester ... wenn du kannst!

Izanami: Bruder, du bleibst stehn!
Glaub mir, ich bin schön und lieblich
gegen Yomis Fraun!
Bleib, sonst ruf ich die Acht Frauen,
dass du nicht mehr fliehen kannst![65]

Izanagi: Schwester, lass mich gehn!
Wär's nicht dunkel, säh'st du blitzen
hier mein nacktes Schwert!
Alle Toten, die mich halten,
schlag ich tot zum zweiten Mal!

Acht Frauen: (lachen)

Izanami: Izanagi! Bruder!
Bleib hier! – Komm zurück!

Izanagi: Nein, Schwester! Nein:
Keiner, der lebt, bleibt hier![66]

Izanami: Hört ihr mich rufen,
Yomis Acht Frauen?

Acht Frauen: Wir hören dich rufen!
Herrin, was willst du?

Izanami: Folgt dort dem Lebenden!
Lasst ihn nicht fliehen!
Bringt ihn zurück
und macht ihn, wie ich bin!

---

[65] Im Ts. Celan: „dass du nicht mehr entfliehst!"
[66] Dieser Wortwechsel nicht im Ts. Celan.

Schreibt ihn ein
in Yomis eisernes Buch!

Chor: Schreibt ihn in Yomis eisernes Buch ...

M u s i k

Acht Frauen: Izanami, Herrin,
wir laufen
und werden ihn fangen!
Izanami, Herrin,
wir machen ihn so,
wie du bist!
Herrin!
Wir haben Hunger!
Den wollen wir stillen!
Des Lebenden Schwert
trifft die acht Frauen nicht!

(Geräusch der Verfolgung, M u s i k , Echo)

Izanagi: Schwester, Jägerin!
Rufe deine Meute ab,
die im Dunkel lechzt.
Hast du je mich lieb gehabt,
lass mir jetzt das Leben nur![67]

Acht Frauen: Leben?! – Leben! – Lebendes läuft dort! Ihm nach!!

Weitersager: Ich sage es weiter,
damit man hören kann, was man nicht sieht!
Izanagi flieht!
Er stolpert durchs Dunkel von Yomi.
Er schwingt hinter sich sein Schwert,
das pfeift durch die Schatten ...

---

[67] Im Ts. Celan: „*Echo:* ... lass mir jetzt das Leben nur ..."

Die Acht Frauen von Yomi[68]
kommen ihm näher.

(Geräuscheffekte)

Izanami: Jagt ihn! Holt ihn ein! ...
Bruder, horch: Sie fangen dich,
bringen dich zu mir!
Du wirst sein, wie ich jetzt bin!
Hast du mich dann wieder lieb?!

Acht Frauen: Herrin, wir sind dem Lebenden auf den Fersen!
Herrin, wir werden essen von seinem Gesicht!
Herrin, wir werden trinken von seinem Leben! ...
Da! ... Etwas fällt schon von ihm in unseren Weg!

Izanagi: Meinen Kopfschmuck nehmt!
Für die Schwester wollt ich schön sein.
Leben ist nur schön![69]
Kopfschmuck, wachse du vor ihren Krallen,
dass ich weiter kann!

(Geräuscheffekt des fallenden Kopfschmucks, Musikuntermalung)

Acht Frauen: Etwas warf der Lebende uns in den Weg!
Trauben wachsen uns draus, süß wie die Trauben von oben!
Schwestern, hierher! Wir essen des Lebenden Trauben,
dass wir uns stärken zur Jagd auf das Lebende selbst!

(Geräusche der Verfolgung, M u s i k)

Izanagi: Höher! – Dort hinauf!
Könnt ich einen Lichtschein sehn,
wüsst ich meinen Weg!
Da! – – – Da steigt der Grund bergan,
doch dort kommen sie mir nach!

---

[68] Im Ts. Celan: „Die Acht Alten Frauen von Yomi".
[69] Im Ts. Celan: „Leben nur ist schön!"

Acht Frauen: Schwestern! Dort! – –
Schwestern, dort läuft er davon!
Trinkt ihm die Luft weg,
die ist des Lebenden Atem!
Saugt ihm den Schweiß aus! Wartet! …
Dort hört ihr ihn stolpern!
Nach! Ihm nach!
Nicht mehr weit:
Wir holen ihn ein![70]

Izanagi: Kamm aus meinen Haar!
Bohr dich ihnen in den Weg,
gittere ihn ab!
Bambus, der du warst, bevor du Kamm warst!
Wachse, dass ich weiter kann!

(M u s i k und Geräuscheffekte)

Acht Frauen: Schwestern, ein lebender Wald!
Nein! Ein Dickicht aus jungem wachsenden Bambus! –
Beißt ihm die Schösslinge ab!
(alle einstimmig):
Gut schmeckt des Lebenden Bambus!
Schwestern, lasst ihn nicht entfliehn,[71]
das Lebende selbst,
das warf uns den Bambuskamm in den Weg!

Weitersager: Ich sage es weiter, damit der Sinn der Dinge erhellt wird,
wenn die Dinge fallen in Nacht wie der Bambuskamm Izanagis,
der ihn schmückte und der ihm Licht gab und der hinter ihm den Weg sperrt.
Denn ein Bambuskamm ist ein Ding und ist mehr als ein Ding:

[70] Im Ts. Celan bei den letzten drei Zeilen dieses Parts Wiederholungszeichen links und rechts am Rand notiert.
[71] Im Ts. Celan: „Schwestern, lasst nicht entfliehn".

Denn ein Kamm ist ein Kamm, und ein Kamm ist ein fruchtbarer Zauber des Kopfes,
jeder Zahn ist ein Pflug, der pflügt durch die wachsenden Haare,
jeder Zahn ist ein Speer, der den Kopf mit Gedanken befruchtet,
jeder Zahn ist ein Brand, der den Kopf verbrennt mit Erleuchtung …
Wer einen Eckzahn verbrennt, der verbrennt ein Stück von sich selber!
Wer seinen Kamm gibt, der hat nicht mehr viel zu geben …[72]

Acht Frauen: (durcheinander)
Schwestern, lauft ihm nach! –
Nein! Der Bambus sperrt den Weg,
hier kann man nicht durch!
Am Rand hier ein Zahn gefehlt,
da bleibt uns ein Weg! – Ihm nach!

Izanagi: Fern ein grauer Schein!
Ob das nicht das Bergtor[73] ist?
Tor, durch das ich kam?! …
Käm ich noch bis dort hinauf,
einmal noch zu Luft und Licht![74]

Izanami: Lasst ihn nicht hinauf!
Fliegt, Ihr Acht, und haltet ihn!
Dort ist schon das Tor![75]

---

[72] Im Ts. Celan lautet dieser Passus abweichend: „*Chor* oder *Stimmen*: Wer seinen Kamm gibt, / der hat nicht mehr viel zu geben! / Jeder Zahn ist ein Pfeil, / der den Kopf befruchtet, / jeder Zahn ist ein Pflug, / der pflügt durch die Haare. / Wer einen Eckzahn verbrennt, / verbrennt ein Stück von sich selber! / Wer einen Kamm aufhebt, / ist nicht mehr der, der er war!"

[73] Weitere Variante: „der Torweg".

[74] Weitere Variante: „spürt ich nochmals Luft und Licht."

[75] Weitere Variante: „Die Grenze ist schon nah!"

Muss ich selbst ihn jagen gehn?
Lasst ihn nicht zum Tor hinaus![76]

Acht Frauen: Wir holen ihn noch ein!
Wir haben schon sein Kleid gepackt!
Jetzt, fester, Schwestern! ... Da!
Es reißt, es fällt, wir wittern ihn.
Aber, er, ... er reißt sich los!

(Geräuscheffekte, M u s i k , die während des Folgenden unterlegt bleibt)

Chor: ... er reißt sich los ...

Acht Frauen: Er reißt sich los!!

Izanami: Er reißt sich los ...

Weitersager: Ich sage es weiter,
damit es die Lebenden weitersagen:
Izanagi ist frei!
Er steht an der Grenze von Yomi,
am Tor des Lebens,
nackt, wie bei seiner Geburt.
Er fasst einen Felsblock,[77]
den tausend Menschen nicht wälzen;
er wälzt ihn ins Tor ...
Er steht und holt Atem tief.

Lautenspielerin: Singt ein altes Lied:
Nur in uns steht Yomis Tor,
und sein enger Weg
ist die Kehle, die uns eng wird,
wenn der nahe Tod uns schreckt.[78]

---

[76] Weitere Variante: „Ihr habt ihn doch schon fast!?"

[77] Im Ts. Celan: „Er nimmt einen Felsblock".

[78] Im Ts. Celan keine Regieanweisung „M u s i k ". Weitere gestrichene Variante: „ist, wo uns der Atem stockt / erschreckt vom nahen Tod."

Musik

Doch an diesem Ort
tiefer atmet Izanagi,
zwingt den Tod zurück!
Hinterm Stein steht seine Schwester,
sieht ihn nicht und singt ihm zu.[79]

Izanami: Herbstwind heute Nacht,
der um meinen Bruder weht,[80]
du bist nicht so kalt,
wie er, der zu *mir* her wollte,
aber nicht geblieben ist.[81]

Izanagi: Schwester, lass mich fort!

Izanami: Kann dich doch nicht halten mehr,
wenn ich dich auch lieb!

Izanagi: Hättest du mich wirklich lieb,
hätt'st du mich nicht so gejagt.[82]

Izanami: Das verstehst du nicht.
So vor dir entblößt zu sein,
dass dir vor mir graut!
Keine Frau ertrüge das,
keine, der du etwas warst!

Musik

Izanami: Zwischen dich und mich
hast du einen Stein[83] gerollt,
der versperrt den Weg.

---

[79] Gestrichene Varianten: „… und spricht ihm zu"; „… und sie singt ihm zu."

[80] Gestrichene Variante: „in der mein Bruder mich verriet,"

[81] Gestrichene Variante: „aber dann nicht bei mir blieb."

[82] Im Ts. Celan: „hättest du mich nie gehetzt."

[83] Im Ts. Celan: „deinen Stein".

Der versperrt den Blick auf dich ...
Wolken seh ich nur und Berg.

Izanagi: Ja, die Wolken da ...
leicht ziehn sie und unbeschwert
vor dem Mond im Wind ...

Izanami: Sag, ist auch dein Herz mir so
ganz weit fortgeflogen schon?[84]

Izanagi: Schwester ... das ist aus!

Izanami: Schön sprachst du von Liebe einst ...[85]
Bruder, geh nicht fort!

Izanagi: Ich wusste nicht, was tot sein heißt ...
Jetzt weiß ich es ganz genau![86]

Izanami: Bruder, was du sprachst,
als ich dir das Liebste war,
klingt noch in mir nach.
Horch! Du hörst dein eignes Wort![87]
Das[88] ist noch nicht lange her:

(Izanagis Stimme, aber seine frühere Stimme vom Anfang; deutlich von seiner gegenwärtigen Stimme durch Klanghintergrund oder Verzerrung unterschieden, wiederholt nun und während des Folgenden mehrmals seine alten Worte:)

Izanagis Stimme: Reißend wie ein Fluss
ist mein Herz vor Liebe.
Niemand lenkt es ab:

---

[84] Im Ts. Celan: „fortgeflogen schon ganz weit?"
[85] Weitere gestrichene Variante: „Schön sprachst du von Liebe früher".
[86] Weitere gestrichene Variante: „Ich hab es jetzt erfahren".
[87] Weitere gestrichene Variante: „Höre deine eignen Worte!"
[88] Im Ts. Celan: „Es".

Wie der Fluß durch jeden Damm bricht,
bricht mein Herz sich Bahn zu dir!

Izanagi: Schwester, es ist aus!

Chor: Das ist aus … ist aus … aus …

Izanagis Stimme: Müde hin und her
schwanken auf dem Fluss die Boote
fest am Ankertau.
Ich am Anker meiner Liebe
schwanke nicht und bin nicht müd!

Izanagi: Schwester, das ist aus!!

Izanami: Etwas, was verwelkt
unversehens über Nacht
ist in dieser Welt
kaum geboren, wieder tot,
Liebe in des Mannes Herz!

Izanagi: Schwester, das ist aus.
Spare deine Worte, Schwester,
denn sie ändern nichts.

Izanami: Hör nur deine eigenen Worte!
Alle klingen in mir nach:

Izanagis Stimme: Niemals geh ich fort
von meiner kleinen Schwester!
Niemals werd ich müd
dich bei Tag und Nacht zu sehen!
Niemals leb ich ohne dich!

Izanagi: Ja! … Ich weiß, ich weiß!
Alles das hab ich gesagt,
ich vergess es nie …[89]

---

[89] Weitere gestrichene Variante: „und die Stimme quält".

Aber, Schwester, Liebe meint
nur das Leben, nicht den Tod!

Chor: Nur das Leben, nicht den Tod!

Izanami: Weißt du nicht mehr, wie
du vom Tod gesprochen hast,
dass er uns nicht trennt?!

Izanagis Stimme: Unsre Liebe bleibt bestehen,
unten auch, in Yomis kaltem Grund!

Könnt doch das nur sein,
dass ich selber sterben dürft
für mein Schwesterlein!
Tod, du wärst mein liebster Freund!
Deine faulen Knochen küsst ich blank!

Izanagi: Gestern träumte mir,
dass ein scharfes Schwert mich trifft;
ich schlug selbst den Streich ...
Wie mein eignes Wort mich schlägt,
das hat mir mein Traum gesagt!

Izanami: Bruder, komm zurück!
Meine Liebe wächst wie Gras
im versteckten Tal:[90]
Warum kommt mein Hirt nicht her?
Gute Weide fänd' er hier!

Izanagi: Schwester, sag das nicht!
Yomi ist kein Weidetal,
Gift fiel auf das Gras!
Und voll Schrecken treibt der Hirt
seine Herde fort von hier.

---

[90] Weitere gestrichene Variante: „Meine Liebe ist wie Gras / im verborgenen Tal:"

Izanami: Immer trägt das Meer
Wellen an den Tago-Strand,
niemals hört es auf.
Meine Sehnsucht, Bruder, ist
ewig, wie die Wellen sind.[91]

Muschel dort am Strand,
weil dein Lied Vergessen schenkt,
hätt ich dich gern hier!
Dass ich rauschen hör das Meer,
Nicht nur an den Bruder denk![92]

(Meeresrauschen)

Stimme des Weitersagers: (alle Stimmen fern und vom Meer begleitet)
Weitersagen will ich
von Izanagi und Izanami:
Sie hoben die Inseln von Japan ins Leben
aus nebligem Meer, wie Öl auf dem Wasser …

Stimme der Lautenspielerin: Sie standen beisammen auf der Brücke des Himmels,
sie trafen das Meer mit der leuchtenden Lanze …

Stimme des Chors: Sie wühlten die Wellen – der Schaum wurde Land …

Stimme der Lautenspielerin: Sie standen am Ufer und suchten die Liebe,
sie sahen die Bachstelze wippen und nicken,
sie taten's ihr nach, und sie lernten die Liebe,
das Wippen und Nicken umschlungener Leiber.[93]
Sie zeugten als Kinder den Mond und die Sonne …

---

[91] Weitere gestrichene Variante: „diesen Wellen gleich, nicht ruhen."
[92] Weitere gestrichene Variante: „dass ich an den Bruder nicht / denken müsst in meinem Sinn!"
[93] Diese Zeile findet sich nicht im Ts. Celan.

(verklingt, Meeresrauschen)

Izanami: Bruder, geh nicht fort!
Warum hab ich nicht das Herz
der Möwen auf dem Meer?!
Einsam finden sie doch Schlaf
in der wilden Wogen Schaum.[94]

Izanagi: Schwester, sag nichts mehr!
Stärker ist mein Grauen als
Unrecht oder Recht!
Wärst du auch mein eignes Herz,
riss ich mir's doch aus dem Leib!

Schwester, hör mich an:
Was ich nie dir sagen wollt,
hier sprech ich es aus:
Unsre Ehe trenne ich!
Tod und Leben knüpft kein Band!

Chor: Tod und Leben knüpft kein Band.

Izanami: Nimm dein Wort zurück!
Bruder, vor der Toten Zorn
sei du auf der Hut!
Tausend Männer würg ich sonst
jeden Tag in deinem Land!

M u s i k[95]

Izanagi: Wirf nur deinen Fluch
Würgst du tausend Männer mir,
Schwester, jeden Tag:
Tausend und fünfhundert Männer
zeugt mein Land dann jede Nacht!

---

[94] Weitere gestrichene Variante: „auf wildbewegten Wogen."

[95] Gestrichene Anweisung: „erreicht bei dieser Drohung einen Höhepunkt".

Nackt, im kalten Wind
einen Schritt vom Tod entfernt,
hier im wüsten Land,
schwör ich doch dem Leben Treue![96]
Sing ich doch des Lebens Ruhm!

Wenn es mich auch quält,
wenn ich ihm auch fluch vielleicht:
Leben ist mein Land!
Nicht der Toten Liebe mehr,
Leben, Leben, und sonst nichts!

Chor: Leben, Leben, und sonst nichts …

M u s i k

Izanami: Muss es denn so gehn?
Was einst große Liebe war,
wird nun Hass und Kampf!
Was einst du und ich hieß, das
heißt nun Leben – und heißt Tod.[97]

Izanagi: Schwester, nicht mein Hass
treibt mich in die Welt zurück,[98]
doch das Leben z w i n g t:
Groß war unsere Liebe, Schwester!
Größer die Notwendigkeit.[99]

Weitersager: Wenn die Notwendigkeit ihren Weg kreuzt,
kämpfen Götter und Menschen tapfer und nutzlos …

Chor: Wenn die Notwendigkeit ihren Weg kreuzt,
kämpfen Götter und Menschen tapfer und nutzlos …

---

[96] Gestrichene Variante: „und trotz Hunger, Kälte, Leid".
[97] Im Ts. Celan: „Was einst Du und Ich bloß hieß, / heißt nun Tod und Leben nur."
[98] Im Ts. Celan: „kehrt mit mir zur Welt zurück".
[99] Im Ts. Celan: „Größer ist Notwendigkeit."

Weitersager: Sie kommen und gehn wie Flüsse und Wolken.

Chor: Sie kommen und gehn wie Flüsse und Wolken ...

Weitersager: Sie entrinnen nicht der Notwendigkeit.[100]

Chor: Sie entrinnen nicht der Notwendigkeit ...[101]

M u s i k

Izanami: Bruder, hinterm Stein,
den du in den Weg gerollt,
seh ich nicht mehr dich,[102]
nur die Wolken über dir,
manchmal einen Vogel auch.

Wenn ich zu dir sprech,
ist mir fast, als spräch ich nicht
noch einmal zu dir,
nur als ob ich Abschied nähm
von den Wolken und vom Wind.

Izanagi: Schwester, hinterm Stein,
nichts von dir kann ich mehr sehn,
wenn ich mit dir sprech ...
Deine Stimme hör ich nur
und ich spür, was Liebe war.[103]

---

[100] Weitere gestrichene Variante: „Sie entgehen nicht der Notwendigkeit".

[101] Weitere gestrichene Variante: „Sie entgehen nicht der Notwendigkeit".

[102] Weitere gestrichene Variante: „kann ich dich nicht sehn".

[103] Weitere gestrichene Variante: „hör ich deine Stimme nur, / und ich weiß – und ich fühl, was Liebe war." Im Ts. Celan zusätzlich: „Schwester, hinterm Stein, / wenn ich deine Stimme hör / und dich nicht mehr seh / möcht ich kämpfen noch einmal / um dein Leben mit dem Tod! // Töten will der Tod / Leben will das Leben nur, / und das muss so sein! / Ich muss dich verlassen hier, / doch vergessen kann ich nicht. // (Musikuntermalung)".

Izanami: Dass ich je verzeih
einem, der so von mir geht,
hätt ich nie gedacht.
Ja, vielleicht ist mein Herz auch
fast wie deins verändert schon.

Kinder in der Welt
haben wir genug gezeugt,
Inseln, Sonne, Mond!
Nun ist unsre Zeit vorbei:
Das, was war, kann nicht mehr sein.

(Fern die Morgenglocke)

Chor: Das, was war, kann nicht mehr sein ...[104]

Izanami: Wie im Mondlicht blinkt
Wasser, das durch Finger tropft
aus der hohlen Hand,
Bruder, rann mein Leben hin:
Leer im Dunkel bleibt die Hand.

Chor: Leer im Dunkel bleibt die Hand.

Izanagi: Nichts mehr bleibt zurück,
als die trüben Wellen nur
hinter einem Boot.
Drin fuhr unsre Zeit davon,
eh wir uns noch wiedersahn.

Izanami: Hinter unserem Haus
stand die Weide tot am Teich,
als der Frühling kam.
So wie ich hat sie vielleicht
auch geweint um das, was war.

---

[104] Im Ts. Celan hs. eingefügt.

Izanagi: Schwester, dicht an dicht
fuhren einst zwei Schiffe aus
auf das weite Meer.
Vor dem unbekannten Ziel
trennt sie nun der Rudrer Schlag!

Izanami: Mein war einst dein Herz!
Nun ist es ein Stein im Meer,
den ich nie mehr find.
Nicht, solang dein Haar noch schwarz ist,
nicht, wenn Alter es dir bleicht.[105]

Weitersager: Ich sage es weiter, damit es weitergesagt wird:
Der Stein ist zu groß, sie können einander nicht sehen.
Sie sprechen, solange der Mond scheint: Bruder und Schwester,
Izanagi und Izanami, am Rande des Lebens und des[106] Todes.
Doch sie sehen einander nicht wieder, und bald kommt der Tag:
Das Tor ist verschwunden. Izanagi steht nackt im Gebirge.

M u s i k

(Die Geräusche, Wind, Regen, Schneetreiben, Wintervögel, kommen wieder)

Izanagi: Hier steh ich allein.
Suchen muss ich wie ein Bettler,
der im Abfall wühlt:
Da liegt noch mein Reisemantel,
den ich gestern von mir warf.

Längst vom Weg zerfetzt,
aber jetzt ist er mir kostbar,

---

[105] Im Ts. Celan noch enthalten: „*Izanagi*: Schwester, Schiffe ziehn / heimzu durch das wilde Meer / vor Aschiyas Strand … / Durch des Lebens Schaum und Wind / fahr auch ich einst her zurück!"
[106] Im Ts. Celan ohne Artikel.

schützt mich vor dem Wind,
und in seiner Tasche find ich
ein, zwei trockne Früchte noch.[107]

(Ganz fern kommen Hufe näher, der Wind wird stärker.)

Izanagi: Gestern kam der Tod,
heute kommt sein Bruder Hunger,
fordert mich zum Kampf!
Aber ich kann nicht mehr kämpfen
und ich will kein Held mehr sein!

(Rufe und Schritte kommen näher)

Schritte kommen her!
Nein! ... Das müssen Hufe sein.
Reiter hier im Tal!?
Ja! Und wenn's auch Räuber sind:
Räuber sind lebendig doch![108]

1. *Holzfäller*: Du, dort steht ein Mensch!
Nackt, bis auf den Mantel bloß![109]

2. *Holzfäller*: Dass der nicht erfriert!

1. *Holzfäller*: Schau, das Pferd geht hin zu ihm,
es scharrt vor ihm den Boden.

Izanagi: Ihr! ... Ihr guten Leut!
Was tun *Menschen* im Gebirg?![110]
Bringt ihr mir das Pferd?

---

[107] Zusätzlich im Ts. Celan: „Bin nicht mehr ein Held! / Gestern floh ich vor den Toten, / heute will ich fliehn / vor dem Hunger und der Kälte / und vor dieser Einsamkeit."

[108] Im Ts. Celan: „auch"; dazu die hs. Bemerkung „(oder doch statt auch?)"

[109] Im Ts. Celan hs. ergänzt.

[110] Weitere Varianten: „Was hat euch hierher gebracht?"; „Sagt, was hat euch hergeführt?"

2. *Holzfäller*: Wir fäll'n Bäume, fremder Herr! –

1. *Holzfäller*: Wir gehn der Hufspur nach. –[111]

Izanagi: Dieses Pferd ist mein.

2. *Holzfäller*: Herr, das dachten wir uns gleich,
es hat Euch ja erkannt!

Izanagi: Da, aus meiner Satteltasche
nehmt für Eure Hilfe Gold!

1. *Holzfäller*: Dank Euch, fremder Herr!
Doch nehmt Decken an von uns,
dass Ihr nicht erfriert!

2. *Holzfäller*: Wie kommt Ihr ins Totental?
Hat Euch hier wer überfallen?

Izanagi: Fragt mich lieber nicht! –
Eure Decken wärmen gut
hier in Wind und Schnee.
Weit von allen Lebenden
war ich hier bei Nacht verirrt.
Zeigt mir jetzt den Weg,
dass ich wieder Menschen seh
unten in der Welt.
Kommt, begleitet mich ein Stück,
weil ihr so lebendig seid.[112]

(Hufschlag, Schritte der Fußgänger, Wind)

2. *Holzfäller*: Hast du das gehört?
‚Dass wir so lebendig sind!'
Das ist doch jeder Mensch?

---

[111] Im Ts. Celan: „Wir gehn hier der Hufspur nach."

[112] Im Ts. Celan lautet dieser Passus abweichend:
„*Izanagi*: Fragt mich lieber nicht! / Zeigt mir nur den Weg zurück, / für die Decken Dank! / Bringt mich noch ein Stück ins Tal, / weil ihr so lebendig seid."

1. Holzfäller: Er sieht krank und traurig aus.
Komm, wir singen ihm ein Lied.

Beide: (manchmal einer eine Zeile allein)
Weißt du wohl, warum
dort im Baum der Kuckuck ruft?
Weil der ganze Wald
jubelt, wenn die Schöne, die ich
liebe, durch die Bäume kommt.[113]

Izanagi: Still, ihr Guten, still!
Singt von allem, was ihr wollt,
nur von Liebe nicht.
Denn die Liebe ist so bitter,
dort, wo's immer dunkel bleibt!

1. Holzfäller: Herr, verzeiht das Lied!

2. Holzfäller: Herr, wir stör'n Euch lieber nicht ...

Izanagi: Nein, Ihr stört mich nicht!
Holzfäller wie ihr, und Bauern
singen schön in freier Luft ...

1. Holzfäller: Sing ein anderes Lied! (gesprochene Zeile)

2. Holzfäller: Ja, das Lied vom Reh! (gesprochene Zeile)

Beide Holzfäller: Auch das Reh, das wohnt
auf dem immergrünen Berg,
wo das Laub nicht welkt,
hört's an seinem eignen Herbstschrei,
wenn das Jahr zu Ende geht!

---

[113] Im Ts. Celan lautet dieser Passus abweichend:
„Horch! Mein feines Lieb / geht dort draußen durch den Wald, / denn im alten Baum / ruft der Kuckuck immerzu / laut mit hellem Freudenton!"

Nie vergessen wir,
was wir uns im Frühling dachten,
auch nicht jetzt im Herbst!
Wer die Blumen blühn gesehn hat,
denkt dran, wenn sie welken, noch!

Izanagi: Still, ihr Guten, still!
Singt von allem, was ihr wollt,
nur vom Welken nicht,
denn das Welken ist so bitter,
dort, wo's immer dunkel bleibt.

1. *Holzfäller*: Herr, Ihr macht uns Angst!

2. *Holzfäller*: Solln wir lieber gar nicht singen?

Izanagi: Singt, denn euer Lied,
und der Duft von eurer Arbeit
schmücken diese trübe Welt.

Wenn der Wald auch fällt,
steigt der frische Harzgeruch,
und der Holzknecht singt.
Wenn das Gras stirbt, trägt der Wind
Heuduft und der Schnitter Lied.[114]

Beide Holzfäller: (manche Zeilen nur einer, Wechselgesang)
Seht den weißen Schaum!
Hätt am Strand ich meine Hütte,
säh ich immer gern
endlos her zum Land geweht
lange weiße Wogen ziehn!

‚Du hast dich geirrt!' –
Ja! Die weiße Möwe hielt ich[115]

---

[114] Zu den letzten vier Zeilen diverse Variantenentwürfe auf eingelegtem Blatt.

[115] Weitere gestrichene Variante: „Ja, den weißen Kranich hielt ich".

für der Wogen Schaum,
den die Brandung nicht mehr fortspült,
weil der Wind zur Küste weht!

Izanagi: Still, ihr Guten, still!
Singt von allem, was ihr wollt,
nur vom Meer singt nicht!
Denn von Wogen, Strand und Möwen
hört' ich dort, wo's dunkel bleibt.

2. *Holzfäller*: Herr, Ihr macht uns Angst!

1. *Holzfäller*: Alles, was wir für Euch singen,
macht Euch traurig nur!

2. *Holzfäller*: Sagt uns doch, was Euch geschehn ist,
denn Ihr sprecht ja wie ein Geist!

Izanagi: Nein, ich bin kein Geist!
Seht, ich spiegle mich im Bach,
und das kann kein Geist!
(Pause)[116]
Aber alt und traurig ist
unten dort mein Spiegelbild.[117]

Auch der Wasserfall
hier am Hang wird älter schon![118]
Seht sein weißes Haar,
das vom Felsen niederfließt:
Keine schwarze Strähne mehr!

1. *Holzfäller*: Herr, Ihr redet wirr![119]

---

[116] Diese Angabe nicht im Ts. Celan.

[117] Weitere gestrichene Variante: „Nur trauriger und älter ist / sein Spiegelbild dort unten."

[118] Weitere gestrichene Variante: „glaub ich, wird schon langsam alt!"

[119] Weitere gestrichene Varianten: „sprecht ja wirr"; „phantasiert".

2. Holzfäller: Ob Ihr vielleicht Fieber habt?
Oder ist Euch kalt?

1. Holzfäller: Kommt in unsre Hütte mit,
Herr, wir pflegen Euch gesund![120]

Izanagi: Dank Euch, gute Leut!
Da, ich schenk Euch noch mein Schwert!
Sorgt Euch nicht um mich:
Alles, was geschehen kann,
das ist mir schon geschehen.

Ich reit jetzt hinab
und ich bade mich im Meer,
denn das Meer wäscht rein.
Und wenn Ihr von mir erzählt,
so nennt mich Izanagi.

Beide Holzfäller: Izanagi! Izanagi no Mikoto!

Izanagi: Und ich wünsche Euch,
denen auch, die nach Euch sind:
nie mehr soll's geschehn,
dass die Liebe einen führt,
dorthin, wo sie mich geführt hat!

Müde bin ich jetzt,
der zwei Meere: Leben und Tod,
und ihrer ewigen Flut,
und ich sehn mich nach dem Berg,
dessen Fuß kein Meer umspült.[121]

Denn ob Gott, ob Mensch,
schwach sind alle Lebenden,
und sie können nicht

---

[120] Weitere gestrichene Variante: „dort wollen wir Euch pflegen."
[121] Weitere gestrichene Variante: „den keine Flut umbrandet".

siegen in dem blinden Kampf
gegen die Notwendigkeit.[122]

Musik

Weitersager: Wenn die Notwendigkeit ihren Weg kreuzt,
kämpfen Götter und Menschen tapfer und nutzlos.

Chor: Sie kommen und gehen wie Flüsse und Wolken,[123]
sie entrinnen nicht der Notwendigkeit.

[124]*Lautenspielerin*: Wäre diese Welt kein großes Ei
und der blaue Himmel nicht im Ei das Klare
und die gelbe Erde nicht im Ei der Dotter,
gäb es keine Menschen, keine Götter.
Gäbe es kein Leben, keinen Tod.

Chor: Gäb es keine Menschen, keine Götter,
Gäbe es kein Leben, keinen Tod.

Lautenspielerin: Aber weil im Ei sich Klar und Dotter lieben,
zeugt der Himmel mit der Erde Götter,
und die Götter zeugen Sonne, Mond und Inseln,
Berge, Flüsse, Blumen, Gras, und Menschen,
und zuletzt das Feuer, das verbrennt.

Chor: Und zuletzt das Feuer, das verbrennt ...[125]

ENDE

---

[122] Weitere gestrichene Variante: „Denn der Mensch ist schwach / Götter auch sind stärker kaum / und sie können nicht / siegen, wenn sie kämpfen auch / gegen die Notwendigkeit."

[123] Weitere Varianten: „Sie fließen dahin wie die Flüsse und Wolken"; „Sie leben das Leben, sie sterben den Tod".

[124] Das nun noch Folgende im Ts. Celan zusätzlich.

[125] Gestrichene Regieanweisung: „(Die letzten fünf Zeilen der Lautenspielerin und die letzten zwei Chorstellen können auch wegbleiben, oder verhallend, oder verzerrt, als Anklang an den Anfang gespielt werden.)"

Aufzeichnungen zum Hörspiel Izanagi und Izanami

Izanagi und Izanami

Ein japanischer Orpheus in der Unterwelt
Ein Mysterien-Spiel für Stimmen, Chöre und Musik

von Erich Fried

Die Sage von dem Geschwisterehepaar Izanagi und Izanami wird in knapper Prosa im ersten Teil der *Nihongi,* der japanischen Chronik aus dem 8. Jahrhundert berichtet. Dieses Spiel enthält außerdem in mehr oder minder freier Bearbeitung zahlreiche *Tanka,* fünfzeilige japanische Kurzgedichte aus der großen Anthologie Manyo Shu, die ebenfalls aus dem 8. Jahrhundert stammt, und aus Sammlungen des 10. Jahrhunderts. Einzelheiten und Auslegungen habe ich zum Teil selbst beigesteuert, öfter aber den *Kojiki* und japanischen Erklärungen und Deutungen entnommen.

Zur Form des Spiels: Der Inhalt der Sage selbst, sogar der Umstand, dass sie zum Teil in tiefer Dunkelheit spielt, weist auf das Hörspiel hin. Doch könnte eine Bühnen- und Filmbearbeitung den Chronisten durch Beleuchtung und Standort isolieren, ebenso die Chöre, die – bis auf die Furien, die schattenhaft sichtbar sein könnten – ungesehen bleiben sollten.

Die Musik soll von alter japanischer Musik inspiriert sein, als Einlage, als Unterlage, zuweilen auch als Singweise das Spiel begleiten. Gesungene Strophen müssen durchkomponiert sein. Solange Worte da sind, müssen sie überwiegen. Das würde auch für eine Opernbearbeitung gelten.

Die Grundlage der Form ist die *Tanka,* die fünfzeilige Strophe. Um aber die Monotonie nicht über das erwünschte Maß wachsen zu lassen und das Spiel, das ohnehin stilisiert sein

muss, durch zu große Eintönigkeit zu schädigen, sind sieben Kunstmittel anzuwenden:

1) Die Fünfzeiler sind rhythmisch aufgerauht, die Zeilen manchmal verkürzt oder verlängert. Die Zeilenenden sind manchmal männlich, manchmal weiblich.
2) Öfters werden Fünfzeiler nicht in Dialog aufgelöst, dafür gibt es Monologe oder Arien von mehr als einem Fünfzeiler Länge.
3) Liedeinlagen sind eingeschaltet, ebenso wie das Aufnehmen einzelner Fünfzeiler oder auch nur Teile eines Fünfzeilers durch Chöre.
4) Sind ins Gespräch selbst Unterbrechungen der Fünferform an gewissen Punkten der Handlung eingeschaltet.
5) Die Stimme des Chronisten bringt Abwechslung und zugleich ein gewisses Maß von Verfremdung. Selbst wenn sie in getragenem Singsang gehalten wird, unterscheidet sich dieser radikal von den Weisen der Fünfzeiler und ihrer Begleitmusik. Der Chronist kann aber auch leicht rhythmisiert sprechen, nicht singen, von seiner eigenen, scharf charakterisierten Musik ein- und ausgeleitet und vielleicht unterlegt.
6) Die Chöre haben ihr eigenes Wesen, getrennt vom Chronisten sowohl als von den Einzelpersonen.
7) Klangeffekte im Freien, im Herbststurm, im Haus, in den Bergen bei Regen, am Meer, in der Unterwelt, an der Grenze, müssen voll zur Geltung kommen, manchmal allein hörbar werden, gleichsam als Soloisten.

Die Personen:

Izanagi

Bruder und Mann Izanamis. Der Shinto-Gott wird hier als Held, Kulturheros und Herr des Landes dargestellt. Auf seinem Turm stehend sieht er sein Land, freut sich seiner Werke und singt den Ruhm seiner Schwester. Ihre ängstlichen Rufe hört er erst spät. – Auch nach ihrem Tod reagiert er nicht immer sogleich, wenn man ihn ruft oder zu ihm spricht. Er ist offenbar in seine Gedanken und Gefühle vertieft, was nicht bedeutet, dass er nicht auch rasch handeln kann. Aber wenn die Männer ihn mit den Freuden dieser Welt von seiner Reise abhalten wollen, antwortet er oft mehr mit seinen Gedanken als auf ihre eigentlichen Worte. Besonders wenn das Mädchen am Fuße des Sanu-Berges zu ihm spricht, antwortet er an ihr vorbei. Auf Izanami reagiert er nur einmal so, wenn er trotz ihres Verbots Licht macht. Nach der Wiederkehr aus der Unterwelt reagiert er auf die Holzfäller viel unmittelbarer, als wäre er aus einem Gott zum Menschen geworden, aus einem großen Herrn zu einem Büßer. (Nach einer Lesart soll er noch lange als Büßer auf einer kleinen Insel gelebt haben.)

Izanami

Schwester und Frau Izanagis. Ihres Ranges zwar bewusst, aber herrisch eigentlich nur in der Unterwelt; empört, dass Izanagi ihr Verbot übertreten hat und dann fast zur Rachegöttin werdend, weil er sie verlassen will. Nicht nur er soll ihr Opfer werden, auch tausend Menschen in seinem Reich wird sie täglich erwürgen (d. h. zu sich in die Unterwelt holen). Zuletzt traurig, resigniert (die Erkenntnis, dass Notwendigkeit Götter und Menschen regiert), würdig und ohne Hass.

Weitersager

Ein Mittelding zwischen Herold und mittelalterlichem Spruchsprecher, aber ohne die Beflissenheit oder die Späße dieser Vorbilder. Die Funktion ist die eines Sprechers, der

aber nicht nur die Zwischenhandlung *erzählt,* sondern sie auch unterstreicht oder ihren Sinn deutlich macht. Er tut dies teilweise durch das, was er sagt, teils auch durch die Form seiner Aussage. Der Weitersager singt nicht, sondern spricht, allerdings wohl meist von Musik untermalt, eingeleitet oder gefolgt. Sein Stil ist nicht japanisch, also *Unterbrechung* der Fünfzeiler.

Lautenspielerin

Bis zu einem gewissen Grad weibliche Entsprechung des Weitersagers, ebenso wie er von der Handlung und ihren Hintergründen unterrichtet, seine Gesprächspartnerin. Aber mehr vom Gefühl getragen singt (oder singt halb und halb) zur Laute. Nicht in japanischen Rhythmen, aber zum Unterschied vom Weitersager doch zum Teil in japanischen Bildern. Spielt also eine Mittlerrolle. Möglicherweise kann sie auch das Mädchen am Fuß des Sanu-Berges sein, mit der Izanagi seine letzte Nacht unter den Menschen verbringt.

Kagu Tsuchi

Feuergott, an dessen Geburt Izanami stirbt. Wird wohl nicht von einem Sänger auf der Bühne selbst gesungen. Durchaus geisterhaft, flackernd, gehetzt, scharf, bösartig. Selbst wenn er sich als Kind darstellt, um nicht von Izanagi zerschlagen zu werden, wirkt das nicht rührend, sondern mehr als Vorwand. Unmittelbar danach beginnt er schon zu drohen. In drei Teile zerhauen ist er fortan das Feuer im Himmel, auf der Erde und in der Unterwelt. In der Unterwelt erfüllt er Izanagis Wunsch nach Licht hämisch, gehorcht ihm zwar, aber rächt sich durch diesen Gehorsam, durch den unerträglichen Anblick, den das Feuer vermittelt.

Die acht Frauen von Yomi

Yomi ist die Unterwelt, die acht Frauen sind Furien, Erinnyen von unvorstellbarer Hässlichkeit, sehr alt, aber keineswegs gebrechlich, ausgehungert nach allem Lebendigen. Ihre Stimmen

dementsprechend. Sie entsprechen übrigens den rasenden Mänaden, die in der griechischen Sage Orpheus zerfleischen.

MÄNNERSTIMME
Die Izanagi töten will, menschlich, besorgt, offenbar die Stimme eines hochgestellten Mannes aus dem Gefolge, der nicht nur Verehrung, sondern auch Mitgefühl zu hegen vermag.

MÄDCHEN
Am Fuß des Sanu-Berges. Sehr menschlich, liebevoll, geht über den Rang der „hundert Mädchen vor jedem der hundert Türme" weit hinaus. Sogar wenn sie ursprünglich nur so gedacht war, ist sie durch den Eindruck der Begegnung mit Izanagi gewissermaßen verwandelt, eine echte Liebende. Vielleicht von der Lautenspielerin zu singen, singt aber in rein japanischen Fünfzeilern. Auch die Motive sind echte altjapanische Motive.

CHOR
Der Chor knüpft an die Feststellungen der anderen sprechenden oder singenden Stimmen an, und zwar werden diese zum Teil wiederholt und zum Teil abgewandelt. Wo sie wiederholt werden, geschieht dies, um die Gültigkeit allgemeiner Art der betreffenden Textstelle hervorzuheben oder durch andere musikalische Behandlung mit einem neuen Akzent zu versehen. Der endgültige Text des Chors wird sich im Lauf der Erarbeitung der Musik noch wesentlich ändern. Manchmal kann er durch rein musikalische Mittel ersetzt werden, an anderen Stellen wird ein anderer Text geschrieben werden müssen. Auch Spruchsprecher und Lautenspielerin werden sich noch im Zusammenhang mit der Entfaltung der Musik ändern, aber nicht so sehr. Am Anfang des zweiten Teils (Izanagis Fahrt nach Yomi) wird vielleicht für Chor, Lautenspielerin und Spruchsprecher eine Art Vorspiel, eine knappe Anknüpfung und Abwandlung der Motive von der Diktion des Vorspiels vorzunehmen sein.

Schema der Handlung:

1. Vorspiel

Weitersager, Chor und Lautenspielerin rezitieren und singen die Sage von der Entstehung der Welt und der ersten Götter, wie aus dem Weltei Izanagi und Izanami entstanden, die ersten Götter, Bruder und Schwester, aber auch Mann und Frau, deren Kinder Sonne, Mond und Inseln Japans sind, Berge, Flüsse, Gras und Blumen, Menschen und zuletzt das Feuer. Auch die Rolle der Götter und Menschen wird interpretiert, aber nicht nur als Bericht, sondern auch in Bildern, die das Verständnis der japanischen Symbole erleichtern und die Gemeinsamkeit mit den griechischen Begriffen von Hades, Hybris, Ananke, sowie mit Orpheus und Eurydike auch dichterisch klarmachen. Das Vorspiel endet mit der Überleitung dazu, dass Izanami Kagu tsuchi, den Gott des Feuers im Leib trägt, das Kind, das alles verbrennt.

2. Izanamis Tod

Izanagi singt auf dem Turm seines hohen Hauses von seinem Glück über den Stand seines Reiches und von seiner Liebe zu seiner Frau und Schwester Izanami. Izanami, von steigendem Fieber und Todesahnungen geplagt, ruft ihn, er kommt erst nach einiger Zeit, versucht ihre Sorgen zu zerstreuen, aber das Feuer des Fiebers (= die Geburt des Feuergottes Kagu tsuchi) verzehrt sie. Sie nimmt Abschied von Izanagi, der ihr Treue über das Grab hinaus und Liebe auch in der Unterwelt schwört. Izanami empfiehlt ihm, ihren letzten Sohn, das Feuer, gut zu hüten, und stirbt. Izanagi will es nicht wahr haben. Er gelobt sie auch aus der Unterwelt zurückzuholen.

3. Izanagi und sein Sohn, der Feuergott Kagu tsuchi

Die Lautenspielerin leitet diese Szene ein:

Winselnd, wie ein Hund
Kriecht um seine tote Herrin
und die Zähne fletscht,
weint und schreit jetzt Izanagi,
und das junge Feuer brennt.

Izanagi begreift, dass Izanami tot ist. Er hört zwar noch ihre Stimme, dass er das Kind gut hüten soll, aber der Zorn, dass dieses Kind Izanami getötet hat und der brennende Spott Kagu tsuchis, des Feuerkindes, veranlassen ihn, das Feuer mit seinem Schwert in drei Stücke zu zerschlagen. Kagu tsuchi singt weiter; das Feuer ist nicht tot, sondern es gibt nun Feuer in der Höhe des Himmels, auf der Erde und auch in der Tiefe der Unterwelt.

4. Klage um Izanami und Begräbnis

Izanagi, Klageweiber, Lautenspielerin klagen um die Tote. Izanagi wünscht sich, für sie sterben zu dürfen und sagt, er würde den Tod küssen und willkommen heißen. Izanami wird im Dorfe Arima in Kumane in der Provinz Ki-i begraben. Izanagi wird von seinen Leuten eingeladen in seinen Palast zurückzukehren und wieder seines Lebens froh zu werden. Findet aber alle Freuden vergeblich und das Haus verwaist und kalt. Er beschließt, seiner Schwester nachzureiten.

5. Aufbruch

Seine Untertanen wollen Izanagi bei sich behalten und verweisen ihn auf die Notwendigkeit, die Götter und Menschen regiert und der sich alle fügen müssen. Man legt ihm nahe, bei den Mädchen, unter denen er wählen kann, Trost zu suchen. Ein Mädchen singt ihm zu. Er reitet fort, von seinen klagenden Leuten noch lange begleitet. Er verbringt noch eine Nacht in einem Dorf am Fuße des Sanu-Berges, aber das Mädchen, das sich zu ihm gesellt, bemerkt er kaum.

6. Izanagis Suche nach dem Weg in die Unterwelt

Anfangs noch von den Liedern des Mädchens verfolgt, sucht Izanagi, der sich von allen Menschen getrennt hat, auf seiner Reise durch den kalten Winter in Tal und Gebirge, in Nebel, Wolken, Regen und Wind, bei Tag und bei Nacht, den Weg zu Izanami. Izanagi klagt und singt seiner Schwester in Gedanken zu, dass sie gar nicht wissen kann, wie schwer seinem Pferd der Weg wird und wie lange er dauert.

7. Izanagi findet den Weg in die Unterwelt

Spät an einem kalten Abend erreicht Izanagi hoch im Gebirge das Felsentor zur Unterwelt. Von ferne ruft ihn Izanamis Stimme, die aber nur wir hören, nicht er. Aber eine Ahnung, dass dies der rechte Weg in die unterirdische Nacht ist, kämpft in ihm mit warnenden Stimmen. Er steigt ab, sein Pferd entflieht, er weiß, dass er am rechten Ort ist. Er verabschiedet sich am Eingang von Mond und Sternen; er singt Lieder an seine Schwester, in denen er seine bedingungslose Liebe erklärt und sie ruft. Nach einer Weile hört er Izanagis sehnsüchtige Lieder. Sie finden sich im Dunkel und sind glücklich, einander zu hören. Die acht alten Frauen von Yomi melden Izanami, die sie als Herrin behandeln, dass ein lebendes Wesen in der Nähe ist und fragen, ob sie es bringen und gemeinsam sein Fleisch essen und sein Blut und seine Tränen trinken sollen. Izanami verscheucht sie. Die acht Frauen fügen sich, aber warnen noch im Gehen vor der Falschheit und Untreue der Lebenden gegen die Toten.

8. Die Begegnung Izanagis und Izanamis

Die acht alten Frauen von Yomi sind nun aus dem Weg gegangen, allerdings mit der Versicherung, dass sie sich auf alle Fälle für weitere Befehle Izanamis bereithalten. Von Izanamis Stimme geführt, kommt Izanagi in ihre Nähe. Sie erzählen ei-

nander in Liedern von ihrer Sehnsucht, Izanami spricht von der langen Zeit, Izanagi von den Beschwerden des langen Weges und der Suche. Izanagi fordert seine Frau und Schwester auf, mit ihm zurückzugehen. Sie erwidert, dass sie nicht so einfach gehen kann, weil sie in der langen Zwischenzeit schon von Speise und Trank der Unterwelt genießen musste und dadurch im Dunkel festgehalten wird. Izanagi versucht, Rechenschaft zu geben, weshalb so lange Zeit verstrichen ist, auch dass er Izanami erst an Kagu tsuchi rächen musste. Izanami erschrickt, und Izanagi muss ihr erst versichern, dass Kagu tsuchi trotz seiner Rache lebt und lichterloh brennt. Schließlich sagt Izanami, dass sie müde ist, dass sie die verwandten Götter der Unterwelt zwar am nächsten Tag bitten will, ob sie mit Izanagi zurückgehen darf, dass sie aber jetzt schlafen gehen will und dass auch er sich zu ihr legen soll, weil er vom Weg todmüde sein muss. Sie erklärt ihm, dass er sie nicht sehen, sondern sich nur im Dunkel zu ihr schlafen legen darf. Sie legt sich schlafen.

9. Izanagi sieht seine Schwester und flieht

Izanagi zögert, nimmt schließlich seinen Bambuskamm aus dem Haar, bricht ihm einen Zahn aus und will diesen Zahn entzünden und als Fackel gebrauchen. Das Feuer, der Unterweltaspekt des Feuergotts Kagu tsuchi, erfüllt ihm seinen Wunsch: Das Bambusstück brennt als kleine Fackel.

Izanagi sieht seine Schwester als aufgedunsenen Leichnam voll von Würmern und Maden daliegen. Kagu tsuchi fordert ihn auf, ihm dankbar zu sein, dass er ihm Izanami, das Ziel seiner Reise, gezeigt hat. Izanagi weigert sich, den Leichnam seiner Schwester zu erkennen. Izanagi hat voll Entsetzen das Licht sofort wieder ausgelöscht. Izanami ist aufgewacht, klagt, dass er sie trotz ihres Verbotes gesehen hat, will ihn aber trösten, dass vielleicht auch ihre Schönheit wieder zurückkehrt, wenn er sie morgen wieder an die Oberwelt zurück nimmt. Er aber will nicht mehr bleiben, will sie auch

nicht mitnehmen, obwohl das Feuer bereit ist, ihm auf den Weg zu leuchten und Izanami in ihrer gegenwärtigen Gestalt mit jedem einzelnen Wurm deutlich zu zeigen. Izanagi verspricht Izanami, oben an ihrem Grab für sie zu beten, aber sie sagt ihm, dass er nicht mehr fliehen darf, weil er sie gesehen hat. Sie droht ihm sonst die acht Frauen nach zuschicken, die ihn zurückholen werden. Sie erinnert ihn an seine Liebesschwüre, bittet ihn, sie nicht zu beschämen, warnt ihn, dass die acht Frauen ihn zurichten würden, so dass er ihr selbst ähnlich sehen werde. Vielleicht werde er sie dann wieder lieb haben. Izanagi aber flieht. Zum Schutz gegen die acht Frauen schwingt er im Dunkel hinter sich sein Schwert.

10. Die Verfolgung

Izanami ruft die acht Frauen zur Verfolgung auf. Sie verfolgen ihn. Als sie ihn schon fast eingeholt haben, lässt er seinen Kopfschmuck fallen. Der Kopfschmuck verwandelt sich in einen Weinstock voller Trauben. Die Furien unterbrechen die Verfolgung und verschlingen die Trauben. Als nächstes wirft Izanagi seinen Bambuskamm weg, der sich in ein Baumbusdickicht verwandelt. Wieder bleiben die Furien zurück und verzehren die Baumbusschösslinge. Aber wo der Zahn aus dem Kamm gebrochen war, finden die acht Frauen einen Weg durch das Dickicht und schließlich reißen sie ihm noch das Kleid vom Leib, aber er reißt sich los und erreicht, nackt wie ein Kind bei seiner Geburt, den Ausgang aus dem Totenreich. Er wälzt einen ungeheuren Felsblock vor das Tor der Unterwelt.

11. Das letzte Gespräch Izanagis und Izanamis

Hinter dem Felsblock ruft ihn Izanami, dass er sie nicht verlassen soll. Sie beklagt sich und Izanagi hört alle seinen eigenen alten Treueschwüre wieder. Trotz seiner Reue und Beschämung ist Izanagi entschlossen, Izanami zu verlassen. Als

sie ihn an ihre Ehe erinnert, spricht er die Scheidungsformel aus, denn, erklärt er, es kann keine Ehe zwischen den Lebenden und den Toten geben. Izanami droht, wenn er fortgehe, werde sie jeden Tag tausend Menschen in seinem Reich erwürgen. Er aber erklärt, er werde sein Reich so führen, dass in jeder Nacht tausendfünfhundert Menschen gezeugt werden. Schließlich verabschieden sie sich, über den Stein hinweg, ohne sich wiederzusehen, traurig, überzeugt von der Notwendigkeit, die Götter und Menschen regiert.

12. Izanagis Rückkehr in die Welt

Als es Tag wird, verschwindet das Tor. Izanagi steht nackt im Gebirge. Er findet seine zerschlissene Reisekleidung, die er weggeworfen hat, weil er die Unterwelt schön gekleidet betrat, wie ein Bräutigam. In der Tasche seines Reisemantels, in dem er vor der Kälte Schutz sucht, findet er einige vertrocknete Früchte. Er hört Schritte und Menschenstimmen. Vielleicht sind es Räuber, aber auch die wären ihm noch als lebendige Menschen willkommen. Es sind zwei Holzfäller, die sein Pferd gefunden haben, das ihn sogleich erkennt. Er gibt ihnen Gold aus der Satteltasche. Die Holzfäller bedanken sich, geben ihm eine warme Decke und zeigen ihm den Weg hinunter in die Welt. Er bittet sie, ihn zu begleiten, weil sie so lebendig seien. Sie singen ihm Lieder, um ihn zu erheitern, zuerst von Liebe, dann von Herbst und Wellen, zuletzt vom Meer. Aber von all dem hat auch Izanami zu ihm gesprochen und ihn an seine eigenen Lieder gemahnt, und er kann die Lieder der Holzfäller nicht ertragen. Sie halten ihn deshalb schon fast für ein Gespenst, aber er zeigt ihnen, dass der Bach ihn spiegelt. – Gespenster werfen keinen Schatten und haben kein Spiegelbild. Sie bieten ihm an, ihn in ihrer Hütte gesundzupflegen, aber er schenkt ihnen sein Schwert, sagt ihnen, dass er zum Meer hinabreiten wird, um sich rein zu waschen und gibt sich als Izanagi no Mikoto zu erkennen. Am Ende gehen seine Reflexionen über Leben, Liebe und Tod in die Schlussworte und

Wechselgesänge von Weitersager, Chor und Lautenspielerin über, die Motive vom Anfang her wieder aufnehmen.

Pause

Die Unterbrechung wird von der musikalischen Gestaltung abhängen. Man kann beispielsweise eine Pause am Anfang von Izanagis Reise und eine zweite Pause am Anfang oder nach Ende seiner Flucht vor Izanami und den Furien machen. Wahrscheinlich aber genügt eine einzige Unterbrechung, entweder bei der Ankunft am Eingang der Unterwelt oder nachdem Izanami sich schlafen gelegt hat, während Izanagi zögernd im Dunkel steht, ehe er das Feuer zu Hilfe ruft, um Izanami zu sehen. In diesem Fall muss für den Anfang des zweiten Teils auch etwas zusätzlicher Text geschrieben werden.

Die Orpheus Eurydike Legende ist im Vergleich mit der japanischen Überlieferung stark verändert. Denn Eurydikes Name („die weithin Richtende“) deutet auf eine Herrin der Unterwelt und Totenrichterin hin, nicht nur auf eine jung verstorbene Braut.

Izanagi und Izanami

Ein Spiel für Gesang, Sprechstimmen, Chöre

von Erich Fried

Die Göttersage von dem Geschwisterehepaar Izanagi und Izanami wird, knapp und in mehreren abweichenden Fassungen, in ziemlich trockener Prosa im ersten Teil der *Nihongi,* der japanischen Chronik aus dem 8. Jahrhundert mitgeteilt. Auf diese Angaben stützt sich mein Spiel.

Den Text selbst konnte ich, bis auf etwa 15 Worte, den Nihongi natürlich nicht entlehnen. Er ist frei erfunden, doch enthält er in freier Übersetzung zahlreiche altjapanische Kurzgedichte, *Tanka,* meist aus der großen japanischen Anthologie *Manyo Shu,* die ebenfalls aus dem 8. Jahrhundert stammt. Einzelne Kurzgedichte oder Motive aus Kurzgedichten stammen auch aus Sammlungen des 10. Jahrhunderts, und vier Zeilen sind No-Spielen des Seami aus dem 14. Jahrhundert entlehnt, aber frei umgewandelt, nicht wörtlich zitiert. An einer Stelle ist ein etwas längeres Gedicht [hs. eingefügt: ein naga uta] von etwa 10 Zeilen frei übersetzt.

Zur Form des Spiels: Schon der Umstand, dass die Sage zum Teil in tiefer Dunkelheit spielt, deutet auf das Hörspiel hin. Eine Bühnen-, Film- oder Operninszenierung könnte aber den *Weitersager* und die *Lautenspielerin* durch Standpunkt und Beleuchtung isolieren. Der *Chor* müsste am besten unsichtbar bleiben.

Die Musik sollte von altjapanischer Musik angeregt sein. Gesungener Text muss durchkomponiert sein, die Musik darf das Wort nicht überwiegen. Wo eine Stimme mehr als einen einzigen Fünfzeiler hintereinander singt, sind Textwiederholungen um musikalischer Wirkungen willen am ehesten

möglich, es ist aber mit diesen Wiederholungen möglichst sparsam zu verfahren. Daneben gibt es Texte, die mit musikalischer Unterlage *gesprochen* und Texte, die *halb gesungen* werden können. Dazwischen Stellen, die nur von Musik getragen werden.

Form des Textes Grundlage des Textes ist das altjapanische Fünfzeilengedicht, das *Tanka.* Weil das Japanische so gut wie keine Akzente hat, herrscht dort eine strenge Silbenzählung. (Im Tanka: 5,7,5,7,7). Manchmal ist ein Tanka auf mehrere Stimmen aufgeteilt, z. B. im ersten Gespräch zwischen Izanagi und Izanami.

Weil es im Deutschen Wortakzente gibt, auch um die Monotonie nicht über das erwünschte Maß hinauswachsen zu lassen, habe ich die Silbenzahl in den Fünfzeilern nicht immer streng beibehalten, sondern den Rhythmus aufgeraut.

Auch die Auflösung von Fünfzeilern in Dialog, sowie die Zusammenfassung mehrerer Fünfzeiler zu einer Art Arie schafft Abwechslung.

Weitersager, Lautenspielerin und *Furien* (die acht alten Frauen von Yomi) sowie einzelne Stimmen sind immer von der Fünfzeilenform frei. (Die Lautenspielerin singt manchmal dennoch Tanka oder Teile von solchen.) Ihre Texte sind zuweilen an klassische europäische Metren angenähert, um in der Form den Parallelismus zwischen Izanami-Izanagi und Eurydike-Orpheus anzudeuten.

Zeichenerklärung: Einzelne, nach rechts offene Klammer (steht vor Alternativfassungen einer Zeile; wegen möglicherweise besserer Singbarkeit finden sich öfters Alternativfassungen.

Unterstrichener Personenname heißt: zu singen.
Halbunterstrichene Namen können gesprochen, gesungen oder halb gesungen werden.

+ vor einer Zeile bedeutet, dass sie wegbleiben könnte.

Erich Fried

No-Spiele

Die japanischen No-Spiele, eine aus Tanz, Gesang, Rezitation und Mimik streng gefügte und stilisierte klassische Kunstform, wurden in Europa zuerst durch die alten Masken bekannt, die von den Darstellern der Hauptrollen getragen werden, und durch Beschreibungen von Reisenden, die sich nicht immer klar darüber waren, ob es sich um heilige Tänze, um Geistergeschichten, um buddhistische Allegorien oder um Heldenepen handelte. Zum Teil waren sie einfach der Sprache nicht kundig und verstanden nicht, dass eine Veranstaltung von No-Spielen nicht aus *einem* Stück in mehreren Akten besteht, aber auch nicht aus fünf oder sechs voneinander völlig unabhängigen Einaktern, sondern dass die Spiele in sich geschlossen sind, dass aber ihre Aufeinanderfolge uralten Regeln unterworfen ist. Das gilt auch für die grotesk-heiteren, manchmal rüpelhaften Zwischenspiele, die *Kyogen,* das heißt „wilde Worte", genannt werden. Diese Episoden dienen zwar zur Entspannung des Publikums, aber auch ihnen liegt ein tiefer buddhistischer Gedanke zugrunde, wie Arthur Waley erklärt: „Die Bezeichnung *wilde Worte* deutet ein Gebet an, Buddha möge durch seine magische Macht das Geschwätz des Spielers in einen Lobeshymnus verwandeln."

Der Ausdruck *wilde Worte* ist, wie so vieles in Japan, chinesischen Ursprungs. Er geht auf ein berühmtes Zitat des chinesischen Dichters Po Chü-i zurück, der in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts schrieb: „Möge das feile Literaturgewerbe, das ich in diesem Leben trieb, all die Narrheit der wilden Worte und schönen Redensarten in einen Lobeshymnus verwandelt werden, der den Buddha von Zeitalter zu Zeitalter rühmt und bewirkt, dass das Große Rad des Gesetzes sich dreht."

Im alten Japan der Shogune, das durch die Meiji-Restauration des Jahres 1868 sein Ende fand, hatten wenige Europäer Gelegenheit, den traditionellen No-Spielen, die meist in den Gärten der Feudalherren abgehalten wurden, beizuwohnen. Mit dem Ende der Herrschaft der Shogune schien auch das Ende der No-Spiele gekommen. Das Haupt der führenden Schauspielerfamilie, Kwantse, verzichtete darauf, weiterzuspielen und floh zu dem gestürzten Shogun. Nur *ein* großer No-Spieler, *Umewaka Minoru*, der gerade im Garten des Shoguns gespielt hatte, als die Nachricht vom Umsturz eintraf, beschloss, die Kunst um jeden Preis zu retten. Er betrachtete sie als altes Familienerbe, denn seine Vorfahren hatten seit Jahrhunderten wichtige, wenngleich untergeordnete Rollen (Tsure-Rollen) in den No-Spielen der Kwantse-Schule gespielt. – Es gab fünf Schulen oder Familien des No, die aber nur unwesentlich voneinander abwichen. Da die Rollen und die Tradition sich von dem Vater auf den Sohn oder Adoptivsohn vererbten, bedeutet hier Schule und Familie das gleiche.

Drei Jahre nach dem Sturz der Shogune fanden keine No-Spiele statt. Der amerikanische Professor Ernest Fenollosa, der bedeutendste Förderer der kulturellen Kontinuität Japans im 19. Jahrhundert, der auch Minoru viele Jahre lang gekannt hat und von ihm unterrichtet wurde, erzählt: „In Armut führte er seinen Kampf. Er wohnte in einem ärmlichen Haus in der Straße eines armen Viertels, in einer Küche; er verkaufte seine Kleider, um beim Verkauf zerfallener No-Truppen Masken und Kostüme zu erstehen; er gönnte sich nicht einmal Reis."

Drei Jahre später eröffnete Umewaka Minoru an einem Fluss in Tokio sein Theater. In den ersten Jahren wurden nur Privatvorstellungen gegeben. So kam es, dass Professor Fenollosa und andere Europäer, die im 19. Jahrhundert die ersten Berichte über die No-Spiele schrieben, die exklusive Natur der No-Aufführung betonten; die No-Spiele seien nicht für das Volk, sondern für die Aristokratie bestimmt. Der junge Ezra Pound, gewissermaßen der literarische Testa-

mentsvollstrecker Fenollosas, der nach Fenollosas Übersetzungen eine Reihe vom No-Texten nachgedichtet hat, erklärt deshalb in seiner Einleitung: „Die Kunst der Anspielung, oder diese Liebe zur Anspielung in der Kunst, ist eine Grundlage der No-Spiele. Diese Spiele oder Eklogen waren nur für die wenigen geschrieben, für die Edelleute, für jene, die dazu erzogen waren, die Anspielungen zu verstehen."

Aber sogar das Quellenwerk, auf das sich Ezra Pounds Gewährsmann, Professor Fenollosa stützt, das Kwa-den-Sho, das Buch vom Weitergeben der Blume, erklärt, dass die No-Spiele ein Mittel seien, gerade den unteren Klassen die Geschichte Japans beizubringen: „Wenn es kein No gäbe, wie könnten dann Männer und Frauen von niederem Stande erfahren, was in Japan vom Anfang der Zeiten bis auf den heutigen Tag geschehen ist?"

Fenollosa und Pound sind mit ihrer Auffassung der No-Spiele als Kunst, die nur für Aristokraten, nur für einen kleinen Kreis von Leuten mit esoterischer Kultur bestimmt ist, offenbar im Irrtum. Dies soll nicht die Verdienste Fenollosas schmälern. Er hat mehr für die Erhaltung und Würdigung der No-Spiele getan als irgendein anderer Europäer und vielleicht auch mehr als irgendein anderer Japaner mit Ausnahme Umewaka Minorus selbst.

Ernest Fenollosa war 1853 in Salem, Massachusetts, geboren worden und ging bald nach Beendigung seiner Studien in Harvard an die neu gegründete kaiserliche Universität in Tokio, um dort Nationalökonomie und Philosophie zu lehren. Zu jener Zeit war Japan eben dem Einfluss des Westens erschlossen worden und lief Gefahr, seine eigene Kultur über Bord zu werfen. Fenollosa machte es sich zur Lebensaufgabe, die Japaner zum Festhalten und zur Bewahrung ihrer Kulturgüter zu überreden, wozu auch der uralte chinesische Einfluss in Kunst und Literatur gehört. Die Japaner machten ihn zum kaiserlichen Kommissär der Schönen Künste, und Fenollosa bereiste die westliche Welt, um ihr von der Kunst Japans und Chinas zu berichten. Als er 1908 in London starb,

schickte die japanische Regierung ein Kriegsschiff aus, um seine Asche nach Japan zu bringen, wo sie, seinem letzten Wunsch entsprechend, von den Priestern des buddhistischen Tempels von Homyoin am Biwa-See beigesetzt wurde.

Auch Ezra Pounds Verdienst ist unbestreitbar. Der größte englische Sachverständige für japanische Dichtung und No-Spiele, Arthur Waley, hat erklärt, dass Pounds Nachdichtungen an dichterischem Wert den japanischen No-Texten besser entsprechen als irgendeine andere bis dahin bestehende Übertragung. Aber Fenollosas Texte waren unvollständig. An ihm und seinem literarischen Testamentsvollstrecker Ezra Pound erfüllte sich das Schicksal der Pioniere: Die besten Quellen wurden gerade erst entdeckt, als Fenollosa 1908 in London starb. Die wichtigste Quelle, auf die sich unsere heutige Kenntnis des alten No selbst, sowohl als der geheimen Tradition seiner Darstellung stützt, die Schriften *Seamis,* wurden erst in Fenollosas Todesjahr, 1908, aufgefunden. Ein Jahr später starb auch Fenollosas Gewährsmann, der Schauspieler Minoru. Seit der Auffindung dieser Schriften wird das *Kwa-den-Sho,* auf das Fenollosa und Minoru sich stützten, von verschiedenen Autoren entweder freundlich als das „spätere" *Kwa-den-Sho,* oder rund heraus als das „falsche" Kwa-den-Sho bezeichnet.

Wir wissen heute, dass das echte, alte Kwa-den-Sho von Seami stammt, der von 1363–1444 lebte, zum Teil wohl auch von seinem Vater Kwanami (1333–1384), während das „spätere" Kwa-den-Sho, das ungefähr um 1600 gedruckt wurde, nur *vorgab,* von Seami zu stammen. Dieses spätere Kwa-den-Sho enthielt zwar Bruchstücke einer Abhandlung von Seami, war aber im Wesentlichen eine Zusammenstellung von Lehrmeinungen des 16. Jahrhunderts. Das ursprüngliche Werk Seamis enthält nicht weniger als sechzehn Abhandlungen und eine Fülle von No-Textstellen und Musikanweisungen. Seami und sein Vater sind selbst die Autoren einer großen Anzahl der besten klassischen No-Spiele, sie haben diese No-Spiele durch gründliche Umarbeitung älterer Dengaku-Texte geschaffen.

Die No-Spiele beschränkten sich meist sogar darauf, nur Gedichte zu rezitieren, die längst klassisch waren und sich schon auf dem Weg befanden, zum Volkslied zu werden. Auch die religiösen Zitate fanden meistens nur dann Aufnahme, wenn sie als allgemein bekannt vorausgesetzt werden konnten. Sie stammten meist aus dem Bereich des Amida- und Zen-Buddhismus, zuweilen auch aus der Lehre der Tendai-Sekte, die Buddhismus und einheimischen Shintoismus zu einer japanischen Nationalreligion vereinen wollte und die auch Fenollosas Anhängerschaft gewann. Arthur Waley erklärt hierzu: „Viele klassische Gedichte fanden Popularität als Volkslied, als Imayó, wie es zum Beispiel die Soldaten im No-Spiel von *Atsumori* singen. Die buddhistischen Zitate beschränken sich auf einen noch engeren Bereich. Hauptsächlich bestehen sie aus den gängigen amidistischen Schlagworten. In Stücken, in denen die buddhistischen Anspielungen größere Gelehrsamkeit voraussetzten, wie im *Sotoba Komachi,* kann der Zuschauer auch ohne genaues Verständnis der Handlung folgen. Dennoch würde es zu weit gehen zu leugnen, dass das No-Spiel nach Ende des 5. Jahrhunderts von Geschmack und Vorliebe des Daymios, der Feudalherren, beeinflusst wurde."

Für uns allerdings ist es wesentlich, festzustellen, dass das No-Spiel älter ist, mindestens um *ein* Jahrhundert älter, und in seinen Ursprüngen wahrscheinlich um zwei bis drei Jahrhunderte älter als noch Fenollosa annahm.

Das Wort No wird mit einem chinesischen Schriftzeichen geschrieben, das „Fähigkeit", „Talent" bedeutet; das No ist daher ursprünglich eine Zusammenstellung von Talent, mit einem Wort, eine *Vorstellung.* Unter No verstand man daher im Lauf der Jahrhunderte Vorstellungen *verschiedener* Art. Von 1250 bis 1350 blühte das *Dengaku no No.* Das bedeutet auf Deutsch: „Musikvorstellung auf dem Feld". Das Dengaku dürfte auf ländliche Gaukler- und Akrobatendarbietungen zurückgehen, aber um die Mitte des 14. Jahrhunderts hatte es sich zu einer Art Oper entwickelt. Die Darsteller tanzten und

rezitierten, aber niemals beides zu gleicher Zeit. Die großen Darsteller des Dengaku hatten Seami und besonders Seamis Vaters zutiefst beeindruckt. Obwohl Seami vielleicht mehr als irgendein anderer dazu beigetragen hat, dass die Sarugaku-Form des No den Sieg über das Dengaku-Spiel davontrug, schreibt er dennoch über seinen großen Vorgänger Itchu: „Dengaku wird allgemein für tieferstehend als Sarugaku gehalten, aber in *unserem* Zeitalter ist dieser Kunst in Itchu, einem Schauspieler der Yamato-Schule, ein großer Meister erstanden, der in allen Rollen das Hervorragendste leistete. Vor allem zeigte er absolute Meisterschaft, wenn er die zornigen Erscheinungen von Gespenstern und abgeschiedenen Geistern darstellte. Mein verstorbener Vater, Kwanami, sagte immer wieder, dass sein eigener Stil auf Itchu zurückgeht. Im alten Stil hat Itchu, der Meister des Dengaku, und dann in unserer Kunst haben Kwanami, Inuo und Hiyoshi alle das *Yugen* zur Grundlage ihres Gesanges und ihrer Bewegungen gemacht."

Yugen bedeutet eigentlich „was unter der Oberfläche liegt". Seami hat den Ausdruck der Zen-Literatur entnommen. Er meint damit das Subtile, im Gegensatz zum Dick-Aufgetragenen, die Anspielung statt der breit ausgetretenen Feststellung. Er bezieht es auf die edle Zurückhaltung in Rede und Gebärdenspiel eines Mannes von Adel und auf die natürliche Anmut der Bewegungen eines jungen Mannes.

Bevor das Sarugaku die Verfeinerung erreichte, die Kwanami und sein Sohn Seami ihm gaben, war es wohl ebenfalls ursprünglich eine halb ländlich unbeschwerte und halb von religiösen Riten herrührende Form von Gesang und Tanz. Das Wort „Sarugaku" bedeutet „Affenmusik". Diese Affenmusik hängt wieder mit dem kultischen Tanzlied der Scheintot-Religion zusammen, mit der *Kagura*. Sarugaku ist das leichte, ergänzende Gegenstück zur Kagura. Es verhält sich zu ihr wie die Rüpelszenen, die Kyogen, der „wilden Worte", zu den eigentlichen No-Spielen, deren Zwischenspiele sie sind. Dieser Gegensatz hat in der japanischen Mythologie ihren Ursprung.

Es wird berichtet: „Die Göttin Utsume wollte den Sonnengott aus seiner Höhle locken. Deshalb entblößte sie ihre Brüste, ließ ihre Röcke fallen und tanzte. Da lachten die Götter, bis die hohen Ebenen des Himmels erzitterten."

Wir wissen von einer ausgelassenen und leicht anstößigen Sarugaku am Hof des Kaisers Horikawa, der von 1087 bis 1107 regierte. Sie diente zur Ergänzung einer heiligen Kagura. Schon damals wurde für diese Form der Unterhaltung das Wort Sarugaku angewendet. Ja, schon im 24. Kapitel des Romans „Genji", der im Jahr 1004 beendet wurde, findet sich die Schilderung der Freunde Genjis, armer Schriftgelehrter, die keine Hofkleidung hatten, sondern sich schlecht passende Kleider ausborgen mussten, um bei einem Fest zu erscheinen. Es heißt dann:

„Genji fand den Anblick überaus amüsant; im flackernden Feuerschein sahen die Kleider der gelehrten Männer so seltsam aus wie die Verkleidungen des Sarugaku."

Schon um das Jahr 800 berichten chinesische Bücher vom *Sangaku*, einem ländlichen Tanz oder, genauer gesagt, einer Mischung von Maskenspiel, Lied und Tanz. Sangaku heißt „zerstreute Musik". Und das japanische Sarugaku wurde oft mit den Schriftzeichen für Sangaku geschrieben. Arthur Waley meint dazu: „Es gibt aber keinen Beweis dafür, dass Sarugaku aus China kam. Man darf nicht vergessen, dass die Japaner es liebten, ihren Bräuchen und Redensarten einen chinesischen Anstrich zu geben. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts aber war das Sarugaku no No eine ernsthafte dramatische Darbietung geworden und machte dem älteren Dengaku den Rang streitig."

Das Sarugaku no No unterschied sich vom Dengaku hauptsächlich dadurch, dass die Schauspieler gleichzeitig ihre Tänze und Gesten vollführten und dabei sangen. Beim alten Dengaku waren sie während des Rezitierens sitzen geblieben, einer hinter dem anderen, und hatten sich erst am Ende der Rezitation erhoben, um schweigend zu tanzen. *Ganz* verzichtete aber auch die *neue* Form des No nicht auf

diese Arbeitsteilung. Um dem Darsteller die volle Konzentration auch auf die leisesten Schattierungen seiner Bewegungen zu ermöglichen, wurden etwa ab 1420 die begleitenden Worte von einem Chor übernommen, wenigstens während der anstrengendsten Tanzpartien oder Mimenszenen. Gegen diesen Chor von zehn bis zwölf Männern, die ungleich dem Chor der griechischen Tragödie von Anfang bis Ende der Aufführung bewegungslos an einer Seite der Bühne saßen und an der Handlung nur mit der Stimme teilnahmen, hat sich Seami selbst noch gewehrt. Aber auch er, der größte Vertreter des No, konnte diese Entwicklung nicht aufhalten. Schon zu seinen Lebzeiten setzte sich der Chor durch und gehört seither als unerlässlicher Bestandteil zu den No-Spielen.

Ein weiterer Bestandteil war das *Kusemai*, ein Tanz, begleitet von Chorgesang, von dem bis heute ein Teil der No-Vorführung erhalten geblieben ist, der *Kuse* genannt wird. Die getanzte Volksballade ebenso wie das *Bagaku*, ein alter chinesischer Hoftanz, all dies wurde von dem No-Spiel, wie es seit dem 14. Jahrhundert festgelegt ist, mehr oder minder zu einem Ganzen verschmolzen.

Der hauptsächliche Tänzer oder Spieler heißt *Shite*, „der Handelnde". Ihm untersteht der *Waki*, der die zweite Rolle spielt und zu dessen Rolle auch die Erklärungen gehören. Waki heißt „Helfer". Sowohl Shite als Waki können Gehilfen haben, auf japanisch *Tsure*.

Der Waki steht meist als schweigender Zeuge da, während der Shite seine großen Ausdruckstänze vollführt. Das Vortragen der Worte, die zur Rolle des Shite gehören, fällt während des Tanzes fast ausnahmslos dem Chor zu. Die Musikbegleitung obliegt einer Flöte, zwei Handtrommeln, deren eine mit einem Fingerhut geschlagen wird, und manchmal einer Trommel, die mit Schlegeln gerührt wird.

Hier ist es vielleicht auch an der Zeit, vor einem häufigen Missverständnis zu warnen, das auf der Bezeichnung *Kyogen*, „wilde Worte" beruht. Wir haben zuvor gehört, dass mit diesen Kyogen meistens die Zwischenspiele, Grotesken oder Rü-

pelszenen zwischen den eigentlichen No gemeint sind. Dasselbe Wort dient aber auch zur Bezeichnung der *Nebenrollen* in einem No-Spiel selbst. Es handelt sich da um Spieler, die keine Masken tragen. Knechte, Holzfäller, Lakaien und so weiter. Ihre Worte standen ursprünglich nicht fest, sondern wurden von den Spielern jeweils improvisiert. Fest steht jedenfalls, dass besonders in älteren No-Aufzeichnungen auch in manchen Niederschriften Professor Fenollosas diese improvisierten Nebenrollen nicht festgehalten wurden. Daher haben die betreffenden Spiele in der Niederschrift ein fragmentarisches Aussehen und sind oft nicht ganz verständlich.

Doch nun werfen wir einen Blick auf die Zeit der höchsten Blüte des No, die untrennbar mit Kwanami und Seami verbunden ist. Arthur Waley schreibt kurz vom historischen Hintergrund jener Zeit: „Im Jahr 1367 unserer Zeitrechnung war Ashikaga Yoshimitsu als Knabe von zehn Jahren Herrscher von Japan geworden. Im Norden und Süden des Landes hielten damals noch zwei Mikados – einer des anderen Gegenkaiser – Hof. Aber ihr Hofstaat schwand dahin und sie waren machtlos. Der junge Shogun, das heißt Militärherrscher, Yoshimitsu dagegen, dessen Familie schon etwa 15 Jahre vor seiner Geburt die Herrschaft an sich gerissen hatte, zeichnete sich als Mäzen der Literatur und der Künste aus, sowie durch seinen Eifer für die Sekte des Zen."

Höchstwahrscheinlich im Jahre 1375, also in seinem 18. Lebensjahr, sah der junge Shogun Yoshimitsu einen gewissen Kwamanami Kyotsugu, Priester des Kasuga-Tempels bei Nara, vor dem neuen Tempel in einem Sarugaku auftreten. Der junge Shogun war tief beeindruckt von der Vorstellung des Priesters und wurde sogleich zu seinem Mäzen. Kwanami trat daraufhin aus dem Priesterstand aus, starb aber wenige Jahre später im Alter von 52 Jahren. Vermutlich hatte der junge Shogun zugleich mit Kwanami auch dessen Sohn Seami kennengelernt, der damals 12 Jahre alt war.

Es ist anzunehmen, dass Yoshimitsu seinen Günstling Seami auch im Zen-Kult unterwiesen hat. Nach dem Tod

Kwanamis setzte Seami die schauspielerische Tätigkeit seines Vaters fort und fasste den Plan, die Lehren seines Vaters festzuhalten. So entstanden Seamis Werke. Diese Werke waren nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, sondern für die Unterweisung seiner Schüler. Um als vollwertiger Leiter eines No-Spiels amtieren zu können, musste man von einem anerkannten Spieler, wie es Kwanami und nach ihm sein Sohn Seami war, *beglaubigt sein*. Eine solche Beglaubigung wollte Seami seinem Neffen Onami nicht erteilen. Er fiel deshalb in Ungnade und ging ins Exil. 1433 schrieb er vom Tod seines Sohnes: „Ich war in den Vorschriften und Traditionen unserer Kunst von meinem Vater unterrichtet worden, und im Alter gab ich sie weiter an meinen Sohn Motomasa, der von mir alle Geheimnisse der Kunst empfing, so dass ich frei war, auf das eine Große zu warten, das uns in diesem Leben betrifft." Seami meint damit die Befreiung von der Fessel der ständigen Wiedergeburt. Seamis Neffe, Onami, setzte es schließlich doch durch, in einer großen ordentlichen Benefizvorstellung als Oberhaupt der Kwantse-Schule und Familie aufzutreten. Seamis Verbannung ein Jahr später, auf die Insel Sado, dürfte darauf zurückzuführen sein, dass er sich weigerte, seinem Neffen seine Beglaubigung zu erteilen und die Geheimnisse seiner Lehre zu übergeben. Dieser Bruch in der Tradition dürfte auch die Ursache dafür sein, dass Seamis Werke bis 1908 verschollen waren. Der alte Seami selbst lebte noch 11 Jahre lang. Ob er in der Verbannung starb oder zuletzt heimkehrte, wissen wir nicht. Es wird berichtet, er sei in der Hauptstadt gemeinsam mit Onami im Jahre 1443 aufgetreten, aber da er damals schon achtzig Jahre alt war, steht ein solches Auftreten im Gegensatz zu seinen eigenen Lehren und ist daher schwer zu glauben. Jedenfalls hat Seami dreifachen Anspruch auf Ruhm: als Schauspieler, als Verfasser von No-Dramen und als Theoretiker der Ästhetik und Dramaturgie des No.

Eine eindrucksvolle Beschreibung, die erkennen lässt, wie die sozusagen neu entdeckte Kunst der alten japanischen

Spiele auf den sensitiven Europäer wirkte, stammt von dem großen irischen Dichter William Butler Yeats: „Die No-Bühne ist ein auf drei Seiten vom Publikum umgebenes Podium, kein ‚naturalistischer' Effekt wird angestrebt. Die Spieler tragen Masken und gründen ihre Bewegungen auf die von Marionetten. Die berühmtesten aller japanischen Dramatiker haben nur für Marionetten geschrieben. Eine rasche oder langsame Bewegung, dann lange oder kurz andauernde Stille, und dann wieder eine Bewegung. Sie singen ebenso sehr wie sie sprechen, und es gibt einen Chor, der die Szene beschreibt und Gedanken interpretiert, aber nie ein Teil der Handlung wird wie im griechischen Theater."

Diese Worte schrieb Yeats im Jahr 1916, ohne je ein richtiges No-Spiel gesehen zu haben. Nur einzelne japanische Tänzer, die meist dem Bereich der vom No abgeleiteten, aber stark popularisierten und veränderten Kabuki-Spiele entstammten, hatte er gesehen, und einige No-Masken. Der Dichter Yeats wurde von dem wenigen, was er vom No wusste, zu einigen seiner interessantesten dramatischen Versuche angeregt. Das darf uns nicht darüber hinwegtäuschen, dass seine zuvor zitierten Ausführungen nur zum kleinsten Teil richtig sind. Was er über den Gegensatz zwischen griechischem und japanischem Chor sagt, stimmt, ebenso die Feststellung, dass keine „naturalistischen" Effekte angestrebt werden. Seine Erklärung, dass die Spieler Marionetten nachahmen, lässt erkennen, dass Yeats von den Postulaten des großen englischen Theaterreformators Gordon Craig beeinflusst ist, den er auch mehrmals erwähnt. Aber es stimmt nicht, dass die größten oder berühmtesten Dramatiker Japans nur für Marionetten geschrieben haben. Das Puppentheater wurde erst im 17. Jahrhundert in Osaka zu einer beliebten Kunstform. Keiner seiner Autoren lässt sich mit den größten No-Autoren vergleichen. Auch in anderen Punkten irrt Yeats. Die No-Bühne ist schon seit Jahrhunderten kein einfaches erhöhtes Podium mehr, war es nicht einmal mehr zur Zeit Seamis. Schon damals bestand im Hintergrund der Pfad,

Hashigakari, der sich später nach der linken Seite der Bühne verschoben hat und durch drei Fichtenzweige bezeichnet wird. Er wird wegen dieser drei Fichtenzweige, die ihn schmücken, manchmal auch als Blumensteg bezeichnet. Der Pfad wird nämlich fast immer – schon seit ältesten Zeiten – von einem Steg oder einer Brücke getragen. Diese Brücke verband in den trockenen Flussbetten, in denen einige der bedeutendsten frühen No-Spiele aufgeführt wurden, die Bühne mit dem Umkleideraum der Spieler jenseits des den Zuschauern zur Verfügung gestellten Raumes.

Der Blumensteg spielt eine wichtige Rolle in der Dramatik des No-Spiels. Eine Figur, die erst in der nächsten Szene in Aktion treten wird, ist zuweilen auf diesem Steg schon lange vorher zu sehen. Dadurch gewinnt die Handlung eine Zeitdimension, die Unterstreichungen und Kontraste ermöglicht.

Yeats erwähnt auch nicht die *Pfeiler* der No-Bühne, etwa den Pfeiler, an dem der Hauptdarsteller, der Shite, steht. In einem No-Spiel, in dessen Verlauf er sich als Geist entpuppen wird, ist er dadurch, dass er an diesem Pfeiler lehnt, von Anfang an für das Publikum als Geist kenntlich. Ein anderer Pfeiler links im Vordergrund begrenzt die dem Chor eingeräumte Fläche und ist zugleich Standort des Waki, des erzählenden Hilfsspielers.

Auch die Behauptung, dass alle No-Spieler Masken tragen, beruht auf einem Irrtum. Nur der Shite, sein Gefährte, sowie sein Tsure, das heißt sein Gehilfe, tragen Masken, niemals der Waki und dessen Tsure, niemals die Darsteller kleinerer Nebenrollen.

Die No-Masken selbst sind aus Holz geschnitzt.

Die Kostüme sind prunkvoll. Auch wenn sie nicht mit Schmuck überladen sind, bestehen sie meist aus besonders kostbaren Stoffen. Im Gegensatz zur großen Sorgfalt, die auf die Kostüme verwendet wird, beschränkt sich die Bühnenausstattung auf ein Minimum. Auf täuschende Eindrücke wird verzichtet. Feststehende Konventionen machen es leicht, mit wenigen einfachen Requisiten etwas anzudeuten.

Die geheimen Instruktionen Seamis bestätigen, dass mit jeder Geste ein Gedanke verbunden ist, wenngleich Seami selbst als Anhänger des Zen niemals an die absolute Wichtigkeit einer Geste an sich glaubte. Er schreibt zum Beispiel von einer besonderen Verfeinerung des No-Stils, die auf alles äußere Beiwerk, auf jede komödiantenhafte Geste verzichtet: „In den Händen eines vollendeten Meisters wird das Sarugaku das Herz bewegen, wenn nicht nur die Darstellung, sondern auch das Lied, der Tanz, die Mimik und das rasche Handeln alle wegfallen. Das Gefühl springt dann gleichsam aus der Stille hervor. Dies heißt der ‚gefrorene Tanz', oder ‚das No, das zum Geist spricht'."

Gleich darauf zitiert Seami auch eine Zen-Quelle. Er sagt: „Im Buche der Kritik steht: Vergiss das Theater und schaue das No. Vergiss das No und schaue den Spieler. Vergiss den Spieler und schaue die Idee. Vergiss die Idee und du wirst das No verstehen."

Die Programme der No-Spiele waren großen Schwankungen unterworfen. Es muss ursprünglich einzelne Spiele gegeben haben, ehe diese Spiele zu ganzen No-Vorstellungen zusammengefasst wurden. Seami schreibt im Jahr 1430: „In alten Zeiten bestand das Programm aus nicht mehr als vier oder fünf Stücken. Auch heute noch bestehen Tempelvorstellungen und Benefizvorstellungen zur Reparatur eines Heiligtums oder einer Brücke noch immer nur aus drei echten No-Sarugaku und dazwischen zwei Kyogen. In den letzten Jahren aber sind bei Vorstellungen in den Palästen großer Männer sieben, acht oder sogar zehn Spiele hintereinander vollführt worden. Dies geschah aber auf Geheiß unserer Gönner und nicht nach unserem Willen."

Eine Vorstellung soll eine Einführung, eine Entwicklung und einen Höhepunkt haben. Die Einführung soll ein No sein, das von Göttern handelt, oder ein Gebets-No. Es soll leicht verständlich, würdig sein und auf einer einfachen Geschichte beruhen, ohne zu viele Einzelheiten. Gesang und Tanz sollen einfach sein. Vor allem soll es Worte enthalten, die

Gutes wünschen. Es liegt wenig daran, wenn das erste No in anderer Hinsicht kleine Unvollkommenheiten hat, solange es Segenswünsche enthält, die für eine ordentliche Einführung sorgen. Aber das zweite oder dritte Spiel darf nur aus wirklich gutem No bestehen.

Im 16. Jahrhundert hatten sich feststehende Regeln für das Programm ausgebildet, die sich auch im späteren Kwa-den-Sho finden und im Wesentlichen bis heute gelten. Sie unterscheiden sich von den Lehren Seamis nicht grundsätzlich. Zuerst ein Götter-No oder ein Gebets-No, das heißt ein Spiel, das in einem Gebet gipfelt. Darauf folgt ein Kampfspiel, in dem der Geist eines Kriegers erscheint. Das dritte Spiel ist ein Perücken-No mit weiblicher Hauptrolle. Als viertes No folgt ein Spiel von Dämonen, als fünftes ein No, das die Tugenden des Wohlwollens, der Gerechtigkeit, der Höflichkeit und der Weisheit fördern soll. Bei wichtigen Anlässen soll wieder ein No der guten Wünsche, der Segnungen, den Abschluss bilden.

Wie bei jeder stark stilisierten Kunst sind es, besonders in neuerer Zeit, die Einzelheiten der Darstellung, die die Besucher des No entzücken; die Art, wie der Spieler sein Kostüm zusammenrafft, eine Kopfwendung, ein Fußstampfen, das den Takt der Trommeln am Ende einer Szene unterstreicht und zu einem Höhepunkt bringt. Die Zen-Lehren Seamis stellen das, was er *die Blume* nennt, das eigentliche Wesen der schauspielerischen Vortrefflichkeit, höher als jede einzelne Bewegung, als jedes einzelne Kunstmittel. Die Stilisierung soll nicht auf Unkenntnis und Verachtung der Natur beruhen, sondern auf ihrer Verdichtung, auf der Beschränkung auf das Wesentliche. Es gibt in Japan viele Anekdoten von No-Spielern, von ihrem Studium der Wirklichkeit, aber auch von den Gefahren des Naturalismus. Hier in aller Kürze zwei dieser Anekdoten:

Eine stattliche alte Frau merkte, dass ein junger Mann ihr allenthalben nachging. Sie stellte ihn zur Rede, und er erklärte ihr, sie sei so interessant. Sie erwiderte ihm, sie sei zu

alt, um interessant zu sein. Da eröffnete er ihr, dass er ein No-Spieler sei, der eine alte Frau darzustellen habe. Daher müsse er das wahre Wesen einer alten Frau ergründen.

Die zweite Anekdote steht, wenigstens scheinbar, in Gegensatz zu dieser ersten:

Ein berühmter No-Spieler hatte einen Schnitter dargestellt, der mit einer Sichel die Halme schneidet. Das Publikum war zutiefst bewegt, nur einige Zuschauer in einer Ecke flüsterten. Er stellte sie nachher zur Rede, und sie sagten ihm, sie selbst seien von Beruf Schnitter, und er habe die Bewegungen ganz falsch durchgeführt. Auf seine Bitte zeigten sie ihm die Verrichtungen ihres Gewerbes und er ahmte sie nach, als er das nächste Mal dieses No spielte. Zum Unterschied von seiner früheren Vorstellung war er aber diesmal beim Publikum nicht erfolgreich. Er hatte die Wirklichkeit diesmal getreu nachgeahmt, darüber aber das Wesen dieser Wirklichkeit vergessen.

In Wahrheit besteht zwischen der ersten und zweiten Anekdote kein Gegensatz. Der No-Spieler, der der alten Frau nachging, um ihr Wesen verstehen zu lernen, muss ja, wenn er ein Adept der geheimen Lehren seiner Kunst war, nicht an den Einzelheiten ihrer Bewegungen, an der Wirklichkeit, haften geblieben sein. Er kann aus all diesen Bewegungen seine Einsicht gewonnen und aus seiner Einsicht heraus gespielt haben. Besonders schön und gültig wird das Wesen des No von Professor Fenollosa zusammengefasst. Obwohl ihm die Werke Seamis noch nicht zur Verfügung standen, obwohl die Forschungsarbeiten zu dem Buch „Das klassische No-Theater Japans" von Ezra Pound und Ernest Fenollosa im Wesentlichen schon mit dem Jahr 1906, zwei Jahre vor Fenollosas Tod, schließen und neuere Forschungsergebnisse daher nicht berücksichtigt sind, hat doch kein anderer Europäer das Wesen des No so gründlich und in so hingebender Liebe in sich aufgenommen wie Fenollosa in seinen mehr als zwanzig Jahren als Schüler Minorus.

Die Schönheit und Gewalt des No liegen in der Konzentration. Alle Einzelheiten – Kostüme, Bewegung, Verse und

Musik – wirken zusammen, um einen einzigen zur Quintessenz geklärten Eindruck zu erwecken. Jedes Drama verkörpert eine urtümliche menschliche Beziehung oder Regung, und die poetische Süße oder Bitterkeit dieser Beziehung wird aufs höchste gesteigert, indem alle störenden Elemente, die ein Realismus des Mimenspiels oder vulgärer Sensationshunger verlangen könnte, sorgfältig ausgeschaltet werden. Das Gefühl steht immer in Bezug zur Idee, nicht zu persönlichen Dingen. Die Solo-Rollengestalten sind große Typen des menschlichen Charakters, die der Geschichte Japans entnommen sind. Einmal ist es Bruderliebe, einmal ist es Liebe zu den Eltern, dann wieder Loyalität gegenüber seinem Herrn, Liebe zwischen Mann und Frau, Liebe einer Mutter zu ihrem toten Kind. Oder Eifersucht und Zorn werden gestaltet, Selbstbeherrschung in der Schlacht, die Leidenschaft der Schlacht selbst, das Haften eines Geistes am Schauplatz seiner Sünde, das unendliche Mitleid eines Buddha, das Leid einer unerwiderten Liebe. Eines dieser starken Gefühle wird zum Keim eines Stückes erwählt und wird in diesem Stück durch die Intensität und Reinheit der Gestaltung und Darstellung zur Allgemeingültigkeit erhoben. So wurde das Drama zu einem Schatzhaus der Geschichte und zu einer großen moralischen Kraft für die ganze Gesellschaftsordnung der Samurai. Das Eindrucksvollste an diesen Dramen ist ihr wunderbar vollkommenes Erfassen des geistigen Wesens. Sie befassen sich mehr mit Helden, ja, wir könnten sogar sagen, mit Geistern, als mit Menschen von Fleisch und Blut. Ihre Dichter waren große Psychologen …

Erstmals abgedruckt in: *Literatur und Kritik*, 1. Jahrgang, Heft 2, Mai 1966, S. 47–54.

Christine Ivanovic

Im Schattenreich der Weltliteratur

Erich Frieds Hörspiel *Izanagi und Izanami* – Ein Kabinettstück translationaler Literatur

Wie kaum ein anderer seiner Generation repräsentiert Erich Fried jene Autoren, die einen großen Teil ihrer schriftstellerischen Energien dem Übersetzen widmen und die dadurch wesentlich beitragen zu dem, was Philologen oder Kulturpolitiker so gerne „Weltliteratur" nennen. Von Shakespeares *Hamlet* über Goethes *Iphigenie* bis hin zu Joyces *Ulysses* entstehen dabei immer wieder Meisterwerke sui generis aus Übersetzungen, ohne dass diese im üblichen Sinne Übersetzungen eines Originals aus einer Sprache in eine andere genannt werden können. Frieds Hörspiel *Izanagi und Izanami* gehört zu diesen Texten, für die das Übersetzen konstitutiv ist und die deshalb als „translationale Literatur" klassifiziert werden können.

Fried als Übersetzer

1921 in Wien geboren, hatte Fried Österreich verlassen, unmittelbar nachdem sein Vater an den Folgen eines Verhörs durch die Gestapo gestorben war. Wie tausende andere jüdische Österreicher sah er sich nach dem sogenannten ‚Anschluss' 1938 zur Emigration gezwungen; fünfzig Jahre lang lebte er bis zu seinem Tod im Jahr 1988 in London. Als Rundfunkjournalist, Übersetzer und Dichter war er eine zentrale Gestalt des „Londoner Kreises" österreichischer Exilautoren. Zugleich stand er in engem Kontakt mit englischsprachigen Schriftstellern, Rundfunkvertretern, Künstlern und Gelehrten. Im Verlauf seiner langjährigen Tätigkeit für den German

Service der BBC (1952–1968) verfasste er – neben einer ganzen Reihe von Übersetzungen – zahllose Rundfunkbeiträge und Essays, mit denen er zu einem bedeutenden Vermittler deutschsprachiger Literatur nach England und englischsprachiger Texte in den deutschen Sprachraum wurde.

„Weltliteratur oder Die unauffällige Weltpolitik des Übersetzens" hat Fried einen Essay über Shakespeare betitelt, der 1984, vier Jahre vor seinem Tod, erschienen ist.[126] Von der Weltpolitik der Weltliteratur ins Unauffällige abgedrängt erscheint unterdessen Frieds eigenes Werk, und dies trotz der in zweijährigem Turnus in Wien veranstalteten Erich Fried Tage und eines in seinem Namen verliehenen renommierten Übersetzerpreises.

Es ist vor allem der Übersetzer Fried, der heute noch Aufmerksamkeit und Anerkennung findet. Mit seinen Shakespeare-Übersetzungen (27 von dessen Stücken wurden von ihm übersetzt) hat er sich eingereiht in die große Geschichte des deutschen Shakespeare, der die Entwicklung der deutschsprachigen Literatur nachhaltig geprägt hat und der seit dem 18. Jahrhundert Leitparadigma jeder theoretischen Diskussion über Übersetzung in Deutschland gewesen ist. Bis heute wird Shakespeare auf deutschsprachigen Bühnen auch in der Sprache Erich Frieds gespielt.

„Die unauffällige Weltpolitik des Übersetzens" hat Fried aber auch schon vor seiner Beschäftigung mit Shakespeare und besonders intensiv zu Beginn seiner literarischen Karriere betrieben. Überregional bekannt wurde er zuerst durch seine Übersetzung des Hörspiels *Under Milk Wood* (1954) des früh verstorbenen Dylan Thomas.[127] Ein weiterer wichtiger

---

[126] Erich Fried: Weltliteratur oder Die unauffällige Weltpolitik des Übersetzens: Das Beispiel Shakespeares. In: ders., Die Muse hat Kanten. Aufsätze und Reden zur Literatur. Hrsg. v. Volker Kaukoreit. Berlin (Wagenbach) 1995, S. 95–107.

[127] 1954 erstmals von der BBC in Frieds Übersetzung gesendet und 1956 am Schiller-Theater Berlin uraufgeführt.

Text war die Übertragung von T. S. Eliots letztem Versdrama, *The Elder Statesman* (1958/59; Ein verdienter Staatsmann). Mit der bemerkenswerten Dylan-Thomas-Übersetzung hatte sich Fried bereits Mitte der fünfziger Jahre beim deutschsprachigen Publikum einen herausragenden Ruf als Übersetzer geschaffen (so die Einschätzung des Fried-Herausgebers Volker Kaukoreit), lange bevor er Anerkennung (und einen Verleger) für seine eigenen Texte finden konnte.

Die übersetzerische Tätigkeit wie die über die BBC vermittelten Kontakte ermöglichten es Fried, zu Beginn der sechziger Jahre auch eigene Texte im Rundfunk produzieren zu lassen, bevor er vor allem durch seine Lyrik und seine politischen Stellungnahmen weithin bekannt wurde. Es mögen diese dezidierten politischen Stellungnahmen sein, die Frieds Ruhm – oder Ruf – so zeitbedingt erscheinen lassen. Im Vergleich mit seinen schreibenden Zeitgenossen, Paul Celan etwa oder Ingeborg Bachmann, findet Fried heute nur noch die Aufmerksamkeit Weniger. Sein umfangreicher literarischer Nachlass, der nach seinem Tod dem Österreichischen Literaturarchiv (ÖLA) übergeben wurde, konnte nur sehr langsam erschlossen werden. Die in den neunziger Jahren in vier Bänden erschienene Werkausgabe enthält bei Weitem nicht alle Texte, die Fried publiziert hat, geschweige denn die Texte, für die er selbst keinen Verleger finden konnte oder wollte.

Ein verschollenes Hörspiel um einen fernen Mythos

Zu den noch oder wieder zu entdeckenden Texten Frieds gehören auch drei Hörspiele, die der Norddeutsche Rundfunk während der sechziger Jahre gesendet hat, in einer Phase also, als das Hörspiel eine zentrale Rolle in der literarischen Öffentlichkeit spielte, in einer Phase aber auch, als der Name Fried noch nicht in so auffälliger Weise mit Weltpolitik amalgamiert schien. Anders als die Hörspiele seiner literarischen

Wegbegleiter sind die Stücke Frieds nie publiziert und seit jener Epoche auch nicht mehr gesendet worden.[128] Sie verdienen aber durchaus auch heute noch Aufmerksamkeit, zumal wenn es sich, wie bei dem hier erstmals im Druck vorgelegten ersten Hörspiel von Erich Fried, um ein einzigartiges Beispiel translationaler Literatur handelt.

Für Frieds eigene Werkentwicklung stellt *Izanagi und Izanami* eine Art Bindeglied dar zwischen seinen früheren Übersetzungen für den Rundfunk und der späteren Arbeit an den Stücken Shakespeares, zwischen dem Band *Gedichte* von 1958 und der politischen Lyrik der sechziger Jahre. Und es markiert einen Umschlagpunkt in der eigenen Trauerarbeit – der aktuellen Trauer über eine verlorene Liebe wie der andauernden Trauer über die Opfer der politischen Gewalt der Nationalsozialisten. Diese Kontexte konnten in der Entstehungszeit des Hörspiels kaum wahrgenommen werden, im Gegenteil.

Mit seinen vielfältigen Beiträgen ist Fried um 1960 im Literaturbetrieb der Bundesrepublik zwar omnipräsent und auf dem besten Weg, allgemeine Anerkennung zu finden als ebenso wichtige wie eigenwillige Stimme der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Wie viele andere ihrer führenden Vertreter in dieser Zeit – Günter Grass und Paul Celan aus Paris; Marie-Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann und Max Frisch aus Rom; Peter Weiss und Nelly Sachs aus Stockholm – meldet sich auch Fried aus dem Ausland. Da die hier verfassten Bücher und Texte in Deutschland verlegt wurden, werden die „weltpolitischen" Konstanten, die ihre Entstehung konditionieren, von der Kritik aber gern übersehen – und dies gilt nicht nur für die Rezeption der Werke Erich Frieds.

Izanagi und Izanami ist ein schwer zu klassifizierendes Stück aus dem schon etwas verstaubten Fundus der Weltliteratur, bei dem weder dem Inhalt noch der künstlerischen Ge-

---

[128] Vgl. neben *Izanagi und Izanami* (1960) die Stücke *Die Expedition* (1962) und *Indizienbeweise* (1966).

staltung nach ein Bezug zum zeitgenössischen deutschsprachigen Hörspielschaffen zu erkennen ist. So findet auch die Ursendung am 30. März 1960 in dem einschlägigen Rezensionsmedium dieser Zeit, dem Evangelischen Pressedienst, keine Erwähnung. Bei einer Wiederholungssendung im April 1965 wird das Hörspiel dann im Rahmen der „Österreichischen Hörspielwoche" präsentiert, eine aus heutiger Sicht ebenso zeittypische wie denkwürdige Zuordnung. Mit Österreich hat das Stück nicht mehr gemein als die Herkunft seines Autors, der das Land aus politischen Gründen zu verlassen gezwungen war und der es bis 1963 (offiziell) nicht mehr betreten hatte. Sein Autor erzählt hier keineswegs von Österreich oder auf österreichische Weise. Er erzählt weder seine eigene noch eine selbsterfundene Geschichte. Im Zeitraum einer politisch angespannten Atmosphäre der weltweiten Wiederaufrüstung und der Blockbildung in Europa greift er den uralten Mythos einer fernöstlichen Kultur auf und erschafft ihn in seiner Sprache neu – in einer Diktion, die sich eng an die Dichtung der Alten anzulehnen versucht und die ihre Künstlichkeit offen zur Schau stellt. So weit hergeholt wie anachronistisch dieses Bemühen auf den ersten Blick erscheinen mag, so sehr entspricht es doch zumindest der Sache nach einer unter vielen Intellektuellen der damaligen Zeit verbreiteten Tendenz. Es war eine Epoche der wieder zu entdeckenden Kulturen der Welt, ihrer Mythen, religiösen Vorstellungen, Riten und Ausdrucksformen, eine Epoche, die sich nach den großen Verlusten nun auch kulturell zu regenerieren versuchte und in diesem Bemühen über den etablierten abendländischen Kanon hinausgriff.

Angeregt durch bedeutende Fürsprecher der japanischen Literatur in Europa – mittelbar durch Ernest Fenollosa und Arthur Waley, Ezra Pound und William Butler Yeats, persönlich durch Elias Canetti und Eithne Kaiser-Wilkins – erschafft Fried im Kreis exilierter österreichischer und, vor allem, englischsprechender Intellektueller im Ausgang von englischen Übersetzungen die alte Geschichte von Liebe und Vereini-

gung, von Getötetwerden und Weiterleben, von Trauer und Verlust neu in einem archaisierten, an der klassischen japanischen Lyrik orientierten Deutsch einerseits, im aktuellsten Medium dieser Epoche, dem Rundfunk andererseits. Es ist ein höchst eigentümlicher Beitrag zur „österreichischen Hörspielwoche", den Fried da aus dem Schattenreich der Weltliteratur in seine Gegenwart übersetzt hat.

Mythos und Geschichte

In einem kurzen Vorspann, der dem Sendemanuskript beigegeben, aber in der Sendung selbst nicht mitgeteilt wurde, erläutert Fried knapp die Herkunft der Fabel seines Hörspiels und die Strategien seiner Bearbeitung:

> Die altjapanische Göttersage von Izanagi und Izanami findet sich in aneinandergereihten, stark voneinander abweichenden, sehr kurzen und meist ziemlich trockenen Prosatexten im ersten Teil der Chronik Nihongi (A. D. 720). Auf diesen Angaben beruht meine Fabel.

Die Kenntnis des *Nihongi* verdanke er Elias Canetti, so fügt er am selben Ort an. Es handelt sich um die im 8. Jahrhundert vom japanischen Kaiser in Auftrag gegebene erste offizielle Reichsgeschichte, die vom Ursprung Japans bis in die Gegenwart reicht und die göttliche Herkunft des Tenno belegen soll.

Zunächst verfasste Oho no Yasumaro im Jahr 712 die älteste erhaltene chronikalische Schrift Japans, *Kojiki*, eine *Geschichte der Begebenheiten im Altertum* in drei Bänden. Dieser Ansatz wurde schon wenige Jahre später erneut aufgegriffen und erweitert. In 30 Bänden erarbeiteten Prinz Toneri und andere Autoren die *Nihongi* (Japanische Annalen), die bereits 720 vollendet wurden.

Diese ältesten Kulturdenkmäler des Landes wurden im Westen erst nach der Öffnung Japans in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weiteren Kreisen bekannt. Britische Ge-

lehrte, die teils als akademische Lehrer, teils als Forscher ins Land gekommen waren, begannen sich auch für die Geschichte der japanischen Kultur zu interessieren. Die erste Übersetzung des *Kojiki* ins Englische publizierte der an der neu gegründeten Kaiserlichen Universität Tokyo tätige Sir Basil Hall Chamberlain 1882. Die erste englische Übersetzung des *Nihongi* verfertigte der bedeutende britische Japanologe William George Aston unter dem Titel *Chronicles of Japan from the Earliest Times to A. D. 697* (1896). Im deutschsprachigen Raum wurden die Chroniken erstmals 1919 zugänglich durch die Übersetzung von Karl Florenz.[129] Fried stützte sich – darauf verweist nicht zuletzt sein Wiederaufgreifen der Angabe „A. D." bei der Jahreszahl – wohl durchgängig auf englische Übersetzungen der japanischen Quellentexte. Die Titel der beiden ersten englischen Übertragungen der Chroniken notierte er sich eigens, wie ein in seinem Nachlass erhaltenes Dokument belegt.[130]

Der Mythos von Izanagi und Izanami wird in den Büchern *Kojiki* und *Nihongi* jeweils zu Beginn erzählt, wobei die Darstellung in den Details leicht voneinander abweicht. Der Verlauf der Geschichte ist in beiden Chroniken der gleiche. Er lässt sich in vier Phasen aufteilen:

---

[129] Die historischen Quellen der Shinto-Religion. Aus dem Altjapanischen und Chinesischen übersetzt und erklärt von Karl Florenz. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1919.

[130] Fried verweist hier auf die folgenden beiden Ausgaben: Nihongi: Chronicles of Japan from the earliest times to A. D. 697. Translated from the original Chinese and Japanese by W. G. Aston. London (Allen & Unwin) 1956 [zuerst publiziert 1896 als Supplement zu den „Transactions and proceedings of the Japan Society", London by Kegan Paul, Trench, Trübner], sowie „Ko-ji-ki" = 古事記, or „Records of ancient matters". Translated by Basil Hall Chamberlain. Lane, Crawford 1883. (The Transactions of the Asiatic Society of Japan; v. 10, suppl.). 2. Aufl.: Translation of „Ko-ji-ki" (古事記), or, „Records of ancient matters by Basil Hall Chamberlain". 2nd ed. with annotations by the late W. G. Aston. J. L. Thompson, 1932.

1. Auf Befehl der Himmelsgötter kommt das göttliche Geschwisterpaar auf der Schwebenden Brücke des Himmels herab, stößt den Himmlischen Juwelenspeer ins Meer, rührt das Wasser, bis es sich verdickt, und erschafft dadurch die erste Insel Japans, Onogoro.
2. Izanagi und Izanami steigen auf die Insel herab und entwickeln männliche (Izanagi) und weibliche (Izanami) Geschlechtsmerkmale. Izanagi stößt den Speer in den Boden, woraufhin beide von dort aus zweimal getrennt voneinander die Insel in entgegengesetzter Richtung umrunden. Nach der rituellen Landnahme vereinigen sie sich und vollziehen ihre Ehe: Sie zeugen die Inseln und die Götter Japans.
3. Izanami stirbt, als sie den Feuergott gebiert.[131] Verzweifelt versucht Izanagi ihren gemeinsamen Sohn, das Feuer, zu töten, bewirkt mit seinen Schwertschlägen aber nur dessen weitere Vermehrung. Die Trauer treibt ihn in die Unterwelt, wo er Izanami wieder begegnet, die er in der Dunkelheit jedoch nur an ihrer Stimme wieder zu erkennen vermag. Mit Hilfe seines Sohnes, des Feuers, entzündet Izanagi einen Span, um Izanami zu sehen, erblickt jedoch nurmehr einen Haufen verwesenden Fleisches. Erschüttert sucht er der Welt des Todes zu entfliehen, verfolgt von Izanami und ihren Rächerinnen. Ihnen durch List entkommen, wälzt Izanagi einen Fels vor den Eingang und trennt damit beide Bereiche für immer. Anschließend sagt er sich von seiner Frau los und scheidet ihre Ehe. Während

[131] Dieser Gott erscheint in der japanischen Überlieferung unter verschiedenen Namen. Florenz erklärt die Namensvariante „Hi no Kagu-dzuchi" als „Feuers leuchtender (glühender) Altehrwürdiger"; andere Namensvarianten bedeuten „Feuers brennender ungestümer Mann" oder „Feuers leuchtender Prinz". Florenz, S. 18. Die von Fried benutzte Transkription des Namens Kagu tsuchi entspricht der Schreibweise in den englischen Übersetzungen.

Izanami von nun an als Herrscherin der Unterwelt verehrt wird, kehrt Izanagi in die Welt der Lebenden zurück.

4. Nach seiner Rückkehr reinigt sich Izanagi am Fluss Woto. Im Vollzug dieser Reinigung bringt er weitere Götter hervor, die nun die Genealogie des japanischen Kaiserhauses und damit die Realgeschichte Japans begründen. Er selbst zieht sich in die Einsamkeit zurück und wirkt nicht weiter. Damit verklingt auch seine Geschichte; die weitere Überlieferung gilt ausschließlich den seit seiner Rückkehr entstandenen Nachkommen.

Was hier nach dem klassischen Muster einer Theogonie im Auftrag des Kaisers konstruiert wird, ist der Übergang von Natur in Kultur wie auch der Übergang von der mythischen in die historische Phase der Geschichte Japans. Als durchgängig charakteristisches Merkmal lässt sich das Prinzip von Trennung und Vereinigung erkennen: Trennung und Vereinigung der Elemente bewirken die Hervorbringung der Inseln und Götter Japans. Das Feuer als zugleich Leben vernichtendes und erhaltendes, Kultur hervorbringendes Prinzip entzweit das Paar Izanagi und Izanami und lässt sie schmerzhaft die Differenz von Leben und Tod erfahren: die Frau den körperlichen Schmerz, der sie zu Tode bringt, den Mann den seelischen Schmerz, die Trauer. Ihre Scheidung symbolisiert die *notwendige* Separierung der Toten von den Lebenden. Jenseits der geschlechtlichen Vereinigung mit Izanami wie auch jenseits der Dualität von Leben und Tod bringt Izanagi im Ritual der Reinigung mit dem Wasser (als Gegenelement zum Feuer) dann jene Mächte hervor, die das historische Japan begründen werden. Sie verbinden nun das natürlich-reine Element des Lebens (Wasser) mit dem Göttlichen (Izanagi) anstelle jener fatalen Verbindung mit dem Feuer (Krieg, Kultur), welche Izanami der Vernichtung anheim stellte.

Die Entstehung der japanischen Kultur wird in diesem Mythos nicht allein als Prozess der Erschaffung, Vermehrung und zunehmenden Ausdifferenzierung erzählt. Die Geschichte von Izanagi und Izanami vermittelt auch eine struk-

turelle Einsicht, nämlich die Notwendigkeit der Trennung als Grundbedingung für (Wieder)vereinigung, Neubeginn, Wachstum und Fortschritt: Geteilt und getrennt werden Urmaterie und geformte Materie, Natur und Kultur, Götter und Menschen, Mann und Frau, Ich und Du, Leben und Tod, Hier und Dort, Einst und Jetzt.

Weltliteratur aus Japan

Frieds Beschäftigung mit dem Gründungsmythos Japans gehört zu den Vorläufern einer um 1960 einsetzenden neuen Phase westlicher Japanbegeisterung, welche insbesondere unter dem Einfluss von John Cage die kulturelle Avantgarde Frankreichs und Amerikas nachhaltig prägte.[132] Ihrer Ausrichtung auf die kulturellen und geistigen Wurzeln der fernöstlichen Kultur entsprechend unterscheidet sie sich sowohl vom Ästhetizismus des frühen Japonismus wie von der „Japan-cool"-Welle unserer Tage. Roland Barthes' 1970 erschienenes Japan-Buch,[133] das für Jahrzehnte den Blick auf Japan prägen sollte, markiert den Höhepunkt dieser Bewegung, die damals eine ganze Reihe führender westlicher Intellektueller dieser Zeit in den Fernen Osten führte.

Frieds Rückgriff auf den außerhalb Japans bis heute so gut wie unbekannten Mythos vom göttlichen Geschwisterehepaar Izanagi und Izanami steht in auffälliger Weise quer zu allen diesen Bewegungen. Auch wenn er sich auf den japanischen Ursprungsmythos schlechthin bezieht, ging es ihm doch keineswegs darum, in welcher Weise auch immer ein Kulturstereotyp Japans zu reproduzieren oder auf dessen

[132] John Cage war bereits in den späten vierziger Jahren auf die Schriften von Daisetz Teitaro Suzuki aufmerksam geworden und beschäftigte sich seither immer wieder mit fernöstlichem Denken und besonders mit dem Zen-Buddhismus.

[133] Roland Barthes: L'Empire des signes. Paris (Skira) 1970.

Ausbildung oder Verbreitung hinzuwirken. Im Gegenteil bemühte sich Fried seinem eigenen Bekunden nach vielmehr darum, jenes Gemeinsame zu entdecken, das die in den altjapanischen Chroniken *Kojiki* und *Nihongi* überlieferte Geschichte mit den antiken Grundlagen der europäischen kulturellen Überlieferung verbindet: „Die Parallele zur Orpheussage", so notiert er im Vorwort, „sei unverkennbar". Auf dieser Parallele basiert das ästhetische Konzept seiner Bearbeitung des Stoffes, für die er noch weitere Quellen altjapanischer Dichtung mit heranzog, um in seinem Hörspiel „eine Synthese aus japanischem und europäischem tragischen Empfinden" zu schaffen.

Da der mythische Stoff vom westlichen Leser mühelos wiedererkannt wird in seiner in Europa vertrauteren Orpheus-Variante, gilt die eigentliche schöpferische Arbeit Frieds der sprachlichen Vermittlung. Tragisches Empfinden ist untrennbar von der ästhetischen Form. Frieds Synthese verbindet daher Elemente der klassischen japanischen Dichtungstradition mit Elementen des antiken Theaters, beispielsweise in der bedeutenden Rolle, die er dem Chor zumisst, aber auch in der Gestalt des Weitersagers. Dieser entspricht, so Fried in seinem Vorwort,

> schon in seinem Silbenfall eher klassischen Traditionen, während die fünfzeilige Strophe, die die Grundform des Dialogs und der meisten Lieder bildet, vom altjapanischen Tanka herstammt (Silbenzahl: 5, 7, 5, 7, 7).

Der Weitersager hat die Funktion, den Geschehensverlauf episch zu vermitteln, ja, ihn hinüberzureichen in unsere Zeit und in unsere Kultur. Er berichtet, kommentiert und interpretiert das Geschehen in deutlicher Anrede an die Zuhörer, wobei er seine eigene Überlieferungsfunktion explizit benennt:

> Ich bin der Weitersager, der es weitersagt,
> damit, was geschieht, nicht umsonst geschieht,
> damit die Menschen von den Göttern lernen können,

und die Götter von den Menschen,
damit das Leben vom Tod lernt, und der Tod vom Leben:
Denn wo Nachricht den Tod überdauert,
dort fängt die Hoffnung an.

Es ist das zuletzt angesprochene *Prinzip* „Hoffnung", das – weitab von Form und Gehalt der japanischen Überlieferung des Stoffes – den *aktuellen* Impuls des Stückes offenbart, den zeitgenössischen Gehalt von Frieds Bemühungen (Ernst Blochs gleichnamiges Werk war zwischen 1954 und 1959 erschienen). Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang eine im Nachlass erhaltene Variante der zuletzt zitierten beiden Verse: „Denn wo die Wahrheit den Tod überdauert, / dort beginnt die Erlösung."

Der Hoffnung steht diametral eine andere Macht gegenüber, die griechisch-antike Vorstellung der ανάγκη, das notwendige Schicksal, dem niemand, nicht einmal ein Gott, zu entgehen vermag. Mehrfach im Stück wiederholt der Weitersager diese Einsicht, die nach Fried gleichermaßen das europäische wie das japanische tragische Erleben prägt:

Wenn die Notwendigkeit ihren Weg kreuzt,
kämpfen Götter und Menschen tapfer und nutzlos.
Beide sind machtlos gegen das Schicksal,
drum verstehen die Götter und Menschen einander.

Um diesen Aspekt besonders herauszuarbeiten, konzentriert sich Fried in seiner Bearbeitung vorrangig auf einen begrenzten Ausschnitt aus dem mythischen Geschehen, der in der japanischen Überlieferung durchaus nicht in vergleichbarer Weise exponiert erscheint. Es ist genau die Stelle, an der die japanische Erzählung dem antiken europäischen Mythos am nächsten kommt.

Frieds Transformation des traumatischen Geschehens in ein ‚europäisches und japanisches tragisches Empfinden synthetisierendes' Stück überträgt den Stoff des japanischen Mythos originalgetreu, insofern es Izanagis ebenso erschütterte wie erschütternde Absage an die dem Irdischen entfallene

Geliebte nicht zu beschönigen versucht. Es bleibt aber zu fragen, ob Fried nicht im Akt des Übersetzens selbst, indem er die Bruchstücke der japanischen literarischen Tradition in einer nie da gewesenen Verbindung neu zur Sprache kommen lässt, genau jene Aufgabe zu erfüllen versucht, die Orpheus mit seinem Gesang auf sich genommen hat: eine Rettung ins Wort, die die Spur des Anderen, des Vergangenen trägt, ohne je wieder mit ihm identisch werden zu können.

Anders als die späteren Vertreter der Neo-Avantgarde der Nachkriegszeit bezieht sich Fried mit seinem Stück, so hat es bisher den Anschein, nicht auf ein wie auch immer imaginiertes Japan, sondern knüpft an die akademische Auseinandersetzung mit den Hauptformen der japanischen Literatur an, die gerade innerhalb der englischsprachigen Moderne einflussreich war, man denke nur an die von Ezra Pound ausgewählte und von William Butler Yeats durch ein Vorwort begleitete Auswahl japanischer No-Stücke aus der Sammlung Fenollosa (erstmals 1916),[134] oder an die initiatorische Bedeutung von Pounds Haiku-Dichtung und deren Nachwirkungen in der internationalen modernen Lyrik.

Frieds Auseinandersetzung mit dem japanischen Mythos, der von ihm in ein Stück deutschsprachiger Literatur verwandelt wird, das sich auf die europäische tragische Dichtung zu beziehen sucht, lässt sich demnach vom Kontext der englischsprachigen Literatur kaum ablösen. Gerade seine dramatische Form aber – ein Hörspiel in Versen – berührt die voraufgegangenen Übersetzungen von Dylan Thomas und T. S. Eliot. Und es weist voraus auf die intensive Arbeit an Shakespeare, die Fried im Anschluss daran aufgenommen und die ihn dann viele Jahre hindurch beschäftigt hat.

---

[134] Certain noble plays of Japan: From the manuscripts of Ernest Fenollosa, chosen and finished by Ezra Pound, with an introduction by William Butler Yeats. Churchtown, Dundrum (The Cuala Press) 1916.

Orpheus, Izanagi, Adam

Fried konzentriert sich also in seiner Bearbeitung auf die dritte Phase der Geschichte von Izanagi und Izanami und entfremdet den Stoff damit bis zu einem gewissen Grad seinem Ursprung. Insbesondere der Begründungszusammenhang zur Genealogie des japanischen Kaiserhauses ist bei ihm nicht mehr zu erkennen. Desgleichen wird bei ihm die Herabkunft des göttlichen Geschwisterehepaares vom Himmel auf die Erde – und damit der Kontext der Weltentstehung – nur knapp am Beginn erwähnt. In der Folge geht auch die Idee des Übergangs vom mythischen zum historischen Zeitalter verloren, den Izanagis Rückkehr in die diesseitige Welt markiert. Fried verlagert den Schwerpunkt also nahezu ausschließlich auf den orphischen Gehalt der Geschichte und rückt ihre Protagonisten explizit in die Nähe der abendländischen antiken Mythentradition:

> Der sterbliche japanische Gott steht dem griechischen Helden – Orpheus, Herakles – vielleicht näher als dem olympischen Gott. Auch das Vergängnis, das jenes Wesen trifft, das den Menschen das Feuer bringt, ist ein bekanntes Motiv. Doch scheint mir die japanische Sage stärker und unverfälschter als die klassische Orpheussage (Dass Eurydike ursprünglich eine Totenrichterin war, können wir nur noch aus ihrem Namen vermuten. Izanami hat aber ihre Macht und Wildheit noch beibehalten).

Im Stofflichen betont Fried also vor allem die Ähnlichkeit beider Traditionen – und überspielt damit deren radikale Differenzen. Am japanischen Mythos meint er allerdings ein Moment größerer Ursprünglichkeit zu erkennen („stärker und unverfälschter"; „Macht und Wildheit"). Es ist ein Rest jenes für den westlichen Blick typischen Gestus der Exotisierung, wenn Phänomene ferner Kulturen als urtümlicher, „wilder" aufgefasst, die der eigenen Kultur hingegen als „klassisch" eingestuft werden. Eher handelt es sich bei der von Fried bemerkten Parallele wohl um einen frühen Fall von Kulturtransfer. Der Mythos von Izanagi und Izanami ist weit weniger ur-

sprünglich, als er vorgibt. Diverse Überlieferungen aus unterschiedlichen Epochen und Kulturkreisen wurden hier gezielt zu einer in ihrer Art *originellen* Geschichte verschmolzen. Dazu gehören – neben anderen, klar identifizierbaren Elementen aus Kulturen in Japan näher gelegenen Regionen – eben auch Unterweltvorstellungen, wie sie die europäische Antike entwickelte, und mit ihnen die Sage von Orpheus und Eurydike.[135]

Bei allem Interesse für die japanische Kultur seit der Öffnung Japans ist seine in den Chroniken überlieferte mythische Geschichte in den westlichen Kulturen außerhalb der Fachkreise so gut wie unbekannt geblieben. Umso bemerkenswerter erscheint die Tatsache, dass der den Beginn der Geschichte Japans markierende Mythos von Izanagi und Izanami in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts neben Fried und gänzlich unabhängig von ihm noch bei zwei weiteren bedeutenden Autoren Spuren hinterlassen hat; beide sind mehr oder weniger vertraut auch mit den Literaturen Asiens. Alfred Döblin greift als erster darauf zurück in einem Fragment gebliebenen Entwurf zu einem Filmscript, das er 1941 in der Zeit seines Exils in Hollywood verfasste. Yoko Tawada schließlich, die seit 1982 in Deutschland lebende, auf Japanisch und auf Deutsch schreibende wichtige Vertreterin der zeitgenössischen ‚Neuen Weltliteratur', gestaltet den Stoff ebenfalls mit Blick auf die antike Parallele in einem Hörspiel: *Orpheus oder Izanagi. Die Rückkehr aus dem Reich der Toten*.[136] Wie Fried kon-

[135] Karl Florenz verweist auf Parallelen in Bezug auf Jenseitsvorstellungen, Gestalten, Gesten und Riten im antiken Griechenland wie in den Kulturen Indiens, im finnischen Kalevala, in melanesischen, samoanischen oder indianischen Überlieferungen. Vgl. die entsprechenden Kommentare zu den einschlägigen Passagen, Florenz, S. 22ff.

[136] Produziert in Zusammenarbeit mit dem Norddeutschen Rundfunk vom Süddeutschen Rundfunk; Ursendung am 22. Mai 1997. Die Druckfassung erschien unter demselben Titel 1998 in Tübingen; wieder in Yoko Tawada: Mein kleiner Zeh war ein Wort. Theaterstücke. Tübingen: konkursbuchverlag Claudia Gehrke 2013, S. 57–76.

zentriert sie sich dabei auf die dritte und vierte Phase der altjapanischen Überlieferung, also jenen Teil, der der Geschichte des Orpheus am nähesten kommt. Döblin hingegen greift nur die Anfangsszene auf:

In dem alten japanischen Buch Kojiki kann folgende ironische Geschichte man lesen:

Im Anfang war das Chaos, wo Erde und Wasser ungetrennt zusammmen schwammen. Da lösten sich aus der Zahl der Götter zwei, ein Gott und eine Göttin (Izanagy und Izanami) und stiegen vom Himmel herunter. Der Mann, der stieß seinen Diamantenspeer in das Wasser, und wie er ihn wieder herauszog, hingen daran Erdwasser, die in das Wasser grünten, tropften und die Erde, segnend, die Insel Nippon bildeten. Auf sie ließ sich das himmlische Paar herunter – wir können sie Adam und Eva nennen – und begannen auf ihr einen Rundgang in entgegengesetzter Richtung. Und als sie sich trafen, lächelte die Frau, hob die Arme und rief: „Welche Freude, einen lieben Mann zu treffen." Verblüfft blieb der Mann stehen und rieb sich die Stirne. Er ärgerte sich. Es beleidigte seine Ehre, daß die Frau es sein sollte, die auf der Erde das erste Wort sprach. Er wünschte daher, daß man den Rundgang wiederholte, in derselben Weise. Und als man sich wieder begegnete, war er auf der Hut, lächelte schon von weitem, hob die Arme und schrie: „Welche Freude, eine liebe Frau zu treffen." Worauf sie sich in die Arme fallen und das Menschengeschlecht in die Welt setzten, so wie es bis zum heutigen Tag mit Ach und Krach existiert.[137]

Während Döblins ironischer Zugriff die Geschichte dem heroisierenden Kontext ihrer Quellen explizit entzieht, interessiert Yoko Tawada vor allem die in dem Mythos aufbrechende Geschlechterfrage, und dies in dezidiert kulturkritischer Perspektive. Ihre Einschätzung der japanischen Überlieferung ist bei Weitem kritischer und distanzierter als diejenige von Fried oder von Döblin. Es sei nicht zu übersehen, so erläutert Tawada in einem Essay, dass die Chronik *Kojiki* „zum Zweck der Rechtfertigung der kaiserlichen Macht herausgegeben" worden sei. In diesem Kontext seien auch „Ge-

---

[137] Alfred Döblin: Drama, Hörspiel, Film. Freiburg i. Br. (Olten) 1983, S. 668.

schichten, die auf dem Matriarchat basierten, aussortiert, uminterpretiert und umgeschrieben" worden.[138]

Wie Fried konstruiert Tawada in ihrem Hörspiel einen Erzählrahmen, dessen quasi mythischen Teil die (von einer weiblichen Stimme gesprochene) Welle und dessen quasi realen (historischen) Teil der Dialog zweier Fischer bildet. In ihrer Grundstruktur lässt sich die überlieferte Geschichte von Izanagi und Izanami bis zu ihrem tragischen Höhepunkt mühelos wiedererkennen. Wenn aber der Mann sich zuletzt nach seiner Flucht aus dem „Unterreich" von seiner Frau lossagt mit den Worten: „Ich werde mich nicht mehr an dich erinnern. Ich werde deinen Namen nicht mehr rufen."[139], dann wiegt diese Absage vielleicht noch schwerer als Izanagis Trennungsspruch im Hörspiel Frieds. Es ist die Absage an das Gedächtnis und an das Gedenken im sprachlichen Akt – dies aber war der für Frieds Fassung zentrale, in der japanischen Überlieferung jedoch keineswegs belegte Gedanke: „Ich bin der Weitersager, der es weitersagt," heißt es in seinem Stück wiederholt, „damit, was geschieht, nicht umsonst geschieht, / [...] Denn wo Nachricht den Tod überdauert, / dort fängt die Hoffnung an."

Tawada brüskiert mit ihrem Text die geschichtsbildende Funktion der japanischen Überlieferung. Sie lässt ihren Protagonisten Ogi (eine Kontamination aus Orpheus und Izanagi) aber auch eine von der Figur des trauernden Sängers der europäischen Antike klar abweichende Haltung einnehmen. Dessen Trauer diente ja ursprünglich der Begründung der mnemotischen Funktion der abendländischen Dichtung, die ihren Anlass wie ihr Symbol im Tod der Geliebten findet. Der doppelten Zurückweisung von Gründungsmythen Japans und Europas korrespondiert bei Tawada eine Überspitzung der im Mythos aufscheinenden Geschlechterproblema-

---

[138] Yoko Tawada: Vergänglichkeit. Über die Zeit 3–5. In: werk, bauen + wohnen 7–8 (2004), S. 56.

[139] Orpheus oder Izanagi, S. 75.

tik, die schon Döblin zum Ausgangspunkt seiner Bezugnahme gemacht hatte.

Döblins sprichwörtlicher Anfang bei „Adam und Eva", welche von ihm im japanischen Mythos wiedererkannt werden, soll auf Grundgegebenheiten menschlichen Lebens verweisen, die in allen Kulturen thematisiert werden. Ihre kulturelle Bedeutung kann angesichts einer jede Sinnzuweisung leugnenden historischen Situation nur mehr ironisierend in den Blick genommen werden. Unter der Oberfläche der für das (nie realisierte) Filmscript geplanten Bezugnahme auf Topoi einer bereits abgegriffenen Literarisierung Japans wird bei Döblin das Moment einer tiefen Kulturkrise sichtbar, in der sich der Autor gleichwohl eines noch tieferen kulturellen Begründungszusammenhanges zu versichern hofft – und sei es im Gestus ironischer Distanzierung.

Erich Fried nimmt gegenüber dem ironisierend anzitierten mythologischen Ausgangspunkt der Geschichte bei Döblin wie gegenüber der kritischen Dekonstruktion mythisch überlieferter Darstellungsmodi bei Tawada eine mittlere Stellung ein. Ironisch gebrochen wird das Geschehen in seiner Version keinesfalls. Eher geht es ihm – wie er es explizit in seinem Vorwort betont – um eine Amalgamierung beider Überlieferungstraditionen. Vor allem aber geht es um eines: dass überhaupt davon erzählt wird.

Indem sich Fried in der Hauptsache allein der dritten Phase der mythischen Erzählung widmet, also dem Tod Izanamis und der fatalen Wiederbegegnung des entzweiten Paars in der Unterwelt, entbirgt er den nach dem Orpheus-Muster bekannten Kern der Geschichte, minimalisiert dabei aber zugleich dessen Begründungskontext innerhalb der Kulturgeschichte Japans. Andererseits versucht er eine doppelte Re-Kontextualisierung im Bezug auf die klassische Literatur des japanischen Altertums und der europäischen Antike: Einmal, indem er den Mythos mittels Bildern oder Motiven wiedergibt, die er einzelnen Stellen aus No-Stücken, weitgehend aber altjapanischen Gedichten entnommen hat, also eine Art Übersetzung in ein

Original schafft, das es gar nicht gibt (siehe dazu weiter unten). Zum zweiten, indem er den japanischen Stoff auf die (europäische) Idee des Tragischen hin zuspitzt. An die Stelle der Verankerung der Geschichte von Izanagi und Izanami als Gründungsmythos Japans setzt Fried die Frage nach der Haltbarkeit der Liebe; an die Stelle der Einsicht in die Notwendigkeit des Todes die Verzweiflung über die Unausweichlichkeit des Schicksals, womit der Kern dessen bezeichnet ist, was Fried hier als „tragisches Empfinden" in einem weltliterarischen Sinn auffasst. Das Gemeinsame der vom trauernden Gatten (Orpheus oder Izanagi) unternommenen Hadesfahrt lässt sich kaum übersehen und vermutlich auch genealogisch belegen. Begründung, Bewertung und Kontextualisierung dieser Begebenheit werden von Fried aber gegenüber der japanischen Überlieferung verändert und ganz im Hinblick auf die Konzeptualisierung von Kultur als Erinnerungskultur ausgerichtet. Mit der Vermittlergestalt des Weitersagers schiebt sich bei Fried die durch Orpheus repräsentierte Tradition einer Auffassung von Kultur (insbesondere von Dichtung) als Erinnerungskultur vor die genealogisch relevante Botschaft, die Izanagi der japanischen Nachwelt vermitteln soll.

Damit wird offenkundig, inwiefern die Bearbeitung des Mythos von Izanagi und Izanami bei Fried weniger inspiriert war durch das Bemühen um Verstehen eines spezifischen Moments der japanischen Kultur und Geschichte, als es ihm um die Gestaltung einer universellen Erfahrung ging. Seine De-Kontextualisierung des Mythos ermöglicht Fried implizit schließlich auch eine Stellungnahme zu Problemkonstellationen der eigenen Gegenwart, die sich von eben jenen ursprünglichen Fragen nach dem Verhältnis von Kultur und Geschichte (d. i. die Frage nach dem Ursprung), von Kultur und Politik (d. i. die Frage nach den sie begründenden Machtverhältnissen und deren Repräsentationen), sowie von Kultur und den Möglichkeiten der Begründung von Individualität (mit der Problematisierung von Schuld oder Tragik, der Differenz von weiblichem und männlichem Schicksal) nicht

trennen lassen. Wiederum also eine Art unauffälliger Weltpolitik im Schattenreich der Weltliteratur.

Frieds Transformation des altjapanischen Mythos in ein zeitgenössisches Hörspiel umfasst nicht zuletzt eine mediale Transposition. Sie inspirierte sich an der Idee des Nicht-mehr-Sichtbaren. Die Verzweiflung im Moment der Begegnung Izanagis mit Izanami im Dunkel der Unterwelt trifft beide Seiten. Ihre endgültige Trennung, die nicht der Tod selbst, nicht das Schicksal, sondern die Izanagi unter Aufbietung aller seiner Kräfte vollzieht, stellt den dramatischen Höhepunkt am Ende des Stückes dar. Für diese Erfahrung aber schien das Hörspiel mehr als jede andere literarische Darstellungsform dieser Epoche geeignet.

Wie *Izanagi und Izanami* gemacht wurde

Angeregt durch Hinweise befreundeter Autoren und Übersetzer, erarbeitete sich Fried den Stoff wie auch die eigentümliche Diktion seines Hörspiels weitgehend auf dem Umweg über Übersetzungen aus dem Japanischen ins Englische. In seinem Nachlass hat sich in nicht geringem Umfang Material erhalten, das die Genese des Stückes nachvollziehbar macht. Anhand der bewahrten Dokumente lässt sich heute genau rekonstruieren, bei welchen Teilen es sich um Übersetzungen handelt und welche Teile Zugaben von Fried darstellen. Frieds Hörspiel ist eine ebenso eigenartige wie eigenständige Kombination aus diversen Quellen: Der Stoff, den er der Chronik entnahm, wird in den Gedichten, auf deren Übersetzung das Stück wesentlich beruht, nicht explizit berührt; gemeinsam ist ihnen aber – und das gehört zu den erstaunlichen Entdeckungen seines Projekts – die existentiell einschneidende menschliche Grunderfahrung von Liebessehnsucht und Liebesleid; von Lebenslust und von Trauer angesichts der Erfahrung der Vergänglichkeit und des Verlusts der Geliebten.

Frieds Arbeitsweise ist aufwändig. In mühevoller Kleinarbeit erarbeitet er anhand englischer Übersetzungen aus den genannten Chroniken „Izanagis Höllenfahrt", eine Art „Mysterienspiel", wie es abweichend zur Sendevorlage in den Vorstufen heißt. Weil es sich um den Gang eines Lebenden in das Dunkel der Unterwelt handelt, denkt Fried von Anbeginn an ein Hörspiel: „Der Inhalt der Sage selbst, sogar der Umstand, dass sie zum Teil in tiefer Dunkelheit spielt," so Fried in einer nachgelassenen Notiz, „weist auf das Hörspiel hin". Doch auch eine Bühnenvariante, ja selbst eine Oper scheint er nicht ausgeschlossen zu haben. Es ist Frieds erster Hörspieltext. Die Arbeit für den Rundfunk ist ihm freilich schon länger vertraut, insbesondere durch das Übersetzen.

Wohl in Anlehnung an das kurz zuvor von ihm erfolgreich übertragene Stück von Dylan Thomas, *Under Milk Wood* (1954), das im Untertitel „A Play for Voices" heißt, klassifiziert er seinen Text zuletzt als „Ein Spiel für Sprechstimmen, Gesang und Musik". Für letztgenannte zeichnet Hans Keller verantwortlich. Der nur zwei Jahre ältere britische Komponist und Musiktheoretiker (er stammt wie Erich Fried aus Wien und war als Kind noch von Arnold Schönbergs einstigem Lehrer Oskar Adler unterrichtet worden) hatte kurz zuvor die Musik für die Hörspielfassung von Nelly Sachs' *Eli. Mysterienspiel vom Leiden Israels* (1950; gesendet 1959) geschrieben; kurz darauf wird Keller Programmleiter bei der BBC mit dem Zuständigkeitsbereich Kammermusik und Neue Musik.

Fried will es bei der Bearbeitung des Stoffes für eine Präsentation im Rundfunk nicht bei den „ziemlich trockenen Prosatexten" der Chronik belassen. Er kombiniert daher die Überlieferung der altjapanischen Geschichte mit einer artifiziellen Übertragung von Ausdrucksweisen der klassischen japanischen Literatur ins Deutsche:

Die Angaben des Nihongi lieferten freilich nur Anhaltspunkte zur Fabel. Die Organisation des Stückes und seine Kunstform im Einzelnen und im Ganzen musste ich selbst beistellen. Aus No-Spielen

habe ich einzelne Bilder und Wendungen entlehnt (Seami, 14. Jahrhundert), aber nur vier Zeilen in freier Übersetzung, und etwa zehn Zeilen enthalten Bilder, von Seami und älteren Spielern.

Das No-Theater gilt als paradigmatische japanische Literaturgattung. Spätestens durch die von Ezra Pound herausgegebene und von William Butler Yeats eingeleitete Ausgabe *Certain Noble Plays of Japan* (1916) sind die von Ernest Fenollosa gesammelten No-Stücke auch im englischsprachigen Raum bekannt geworden; die deutsche Übersetzung dieses Buchs erschien erstmals 1963. Fried kann mit Interesse, aber noch kaum mit Vertrautheit deutscher Leser mit dem No rechnen, als er einige Jahre später in einem eigenen Essay „No-Spiele" (1966) die Geschichte der No-Tradition und ihrer ‚Rettung' in die Moderne skizziert.[140] Obwohl er sich hier explizit auf die bei Fenollosa überlieferten Zeugnisse und Darstellungen stützt, versucht er in seinem Essay zugleich eine über Fenollosa hinausreichende Darstellung.[141] Denn mit Nachdruck verweist er an dieser Stelle auch auf seinen eigentlichen Gewährsmann in Sachen japanischer Literatur, den britischen Asienforscher Arthur Waley (1889–1966), in dessen Todesjahr der Essay erscheint. Waley stellte die neben der Chronik wichtigsten Grundlagen für Frieds Erarbeitung des Hörspieltexts bereit.[142] Bei Weitem bedeutender als die li-

[140] Vgl. „No-Spiele". In: Literatur und Kritik 1 (1966), H. 2, Mai 1966, S. 47–54. Wieder abgedruckt im vorliegenden Band, S. 81–96. Fried zitiert hier erneut Arthur Waley, ohne jedoch die von ihm angeführten Quellen exakt zu benennen. Waley hatte 1922 seine Übersetzung *The Nō Plays of Japan* herausgebracht, sechs Jahre nach der berühmten Ausgabe *Certain Noble Plays of Japan*, die Ezra Pound ausgewählt und zu Ende geführt und zu der William Butler Yeats eine Einführung verfasst hatte (vgl. oben Anm. 134).

[141] Auch hier verfährt Fried wohl zumindest teilweise übersetzend, wenn er einzelne Informationen über das No aus englischsprachigen Quellen referiert.

[142] In einer Variante zur Vorbemerkung hatte Fried notiert: „Schließlich möchte ich nicht unerwähnt lassen, dass japanische Dich-

terarhistorisch gesehen jüngere Form des No wurde für Frieds Hörspiel dann aber der ihm durch Waley nahegebrachte Ursprungslaut der Dichtung, die Lyrik.

Ein Hörspiel aus Gedichten – Übersetzung und Dichtung

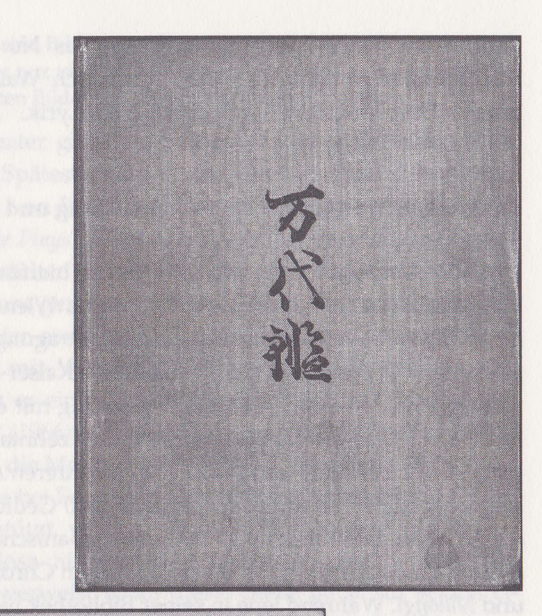
Eine entscheidende Vermittlerrolle spielte hierfür die vor allem durch ihre gemeinsam mit ihrem aus Wien gebürtigen Mann Ernst Kaiser erarbeiteten Musil-Übertragungen bekannt gewordene Übersetzerin und Poetin Eithne Kaiser-Wilkins. Ihr verdanke er, so Fried, „die erste Begegnung mit dem Manyo Shu". Das „Manyo Shu" („Sammlung der zehntausend Blätter") ist eine 20 Bände umfassende, von mehreren Autoren zusammengestellte Sammlung von über 4500 Gedichten; es ist die bedeutendste Sammlung klassischer japanischer Lyrik. Sie entstammt derselben Epoche wie die beiden Chroniken *Kojiki* und *Nihongi*. Während jene in seiner Bibliothek nicht nachgewiesen werden konnten, hat sich unter Frieds nachgelassenen Büchern eine Auswahlausgabe aus dem „Manyo Shu" aus dem Besitz von Eithne Kaiser-Wilkins erhalten.[143] Sie diente Fried als weitere wichtige Quelle und Grundlage seiner Arbeit an dem japanischen Hörspiel. Es handelt sich um die von Arthur Waley erstmals 1919 in Oxford herausgegebene schmale Anthologie *Japanese Poetry. The ‚Uta'*.[144] (s. Abb. S. 120) Waley, der der Bloomsbury Group nahestand, gehörte zu den einflussreichsten Vermittlern altchinesischer und altjapanischer Dichtung im England der frühen Moderne. Er übersetzte eine

---

tung, alte Gedichte in wörtlicher und dichterischer Übertragung, sowie No-Spiele aus dem 14. und 15. Jahrhundert mir vor allem durch die Übersetzungen und Nachdichtungen Arthur Waleys zugänglich geworden sind".

[143] Besitzvermerk mit der Jahreszahl „1934" auf dem Vorsatzblatt.

[144] Arthur Waley: Japanese Poetry. The ‚Uta'. Oxford University Press 1919 (Nachdruck London 1946).



Vielzahl bedeutender Texte aus dem chinesischen und japanischen Altertum ins Englische; seine Übertragungen fanden so große Anerkennung und Beachtung, dass einige von ihnen unter seinem Namen in Anthologien zeitgenössischer Dichtung aufgenommen wurden.[145]

In der von Fried herangezogenen Sammlung *Japanese Poetry. The ‚Uta'* geht es Waley jedoch nicht darum, die altjapanischen Gedichte in sprachlich vollendeten englischen Fassungen wiederzugeben. Im Gegenteil versucht er durch diese Ausgabe dem nicht des Japanischen kundigen Leser einen möglichst wortgetreuen Zugang zu den Texten zu eröffnen und ihn dabei zu unterstützen, sich die Gedichte selbst zu erarbeiten. Zu diesem Zweck werden die Originale nicht in chinesischen Schriftzeichen gedruckt, sondern in alphabetischer Transkription wiedergegeben,[146] interlinear übertragen und mit philologischen Kommentaren versehen, ähnlich wie man dies bei Klassikerausgaben der europäischen antiken Literatur praktizierte. Waley verzichtet dabei vor allem auf ein Charakteristikum, dem in der westlichen Rezeption japanischer Dichtung meist das Hauptaugenmerk gilt: das metrische Schema des Tanka, das auf der Silbenfolge 5–7–5–7–7 beruht.[147]

---

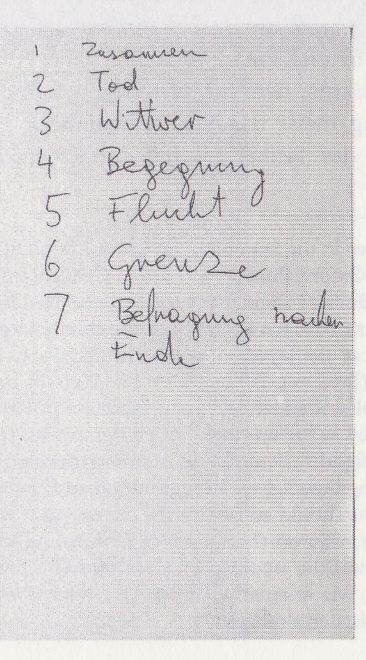
[145] So etwa in die Sammlungen Oxford Book of Modern Verse 1892–1935, Oxford Book of Twentieth Century English Verse and Penguin Book of Contemporary Verse (1918–1960).

[146] „The translations in this book are chiefly intended to facilitate the study of the Japanese text" schreibt Waley dazu in seinem Vorwort (Japanese Poetry, S. 8). Mit Bleistift unterstrichen ist dann der folgende Halbsatz: „for Japanese poetry can only be rightly enjoyed in the original." Auch der zweite Teil der sich daran anschließenden Bemerkung ist unterstrichen: „And since the classical language has an easy grammar and limited vocabulary, a few months should suffice for the mastering of it." (ebd.)

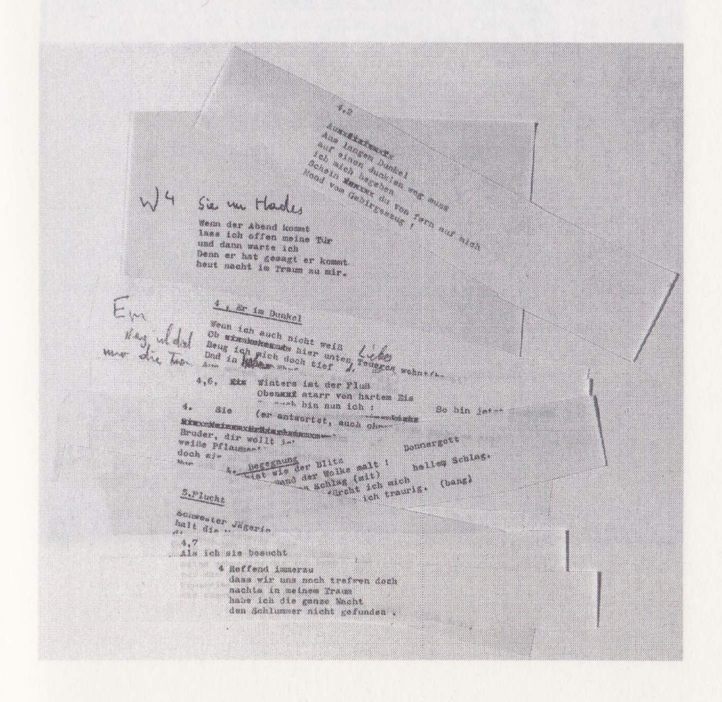
[147] Waley erläutert aber in seiner Einführung sowohl die metrischen Schemata der japanischen klassischen Dichtung (Japanese Poetry, S. 5f.), wie er einen knappen Überblick über die Grammatik des Japanischen skizziert (ebd., S. 9–15)

Genau dieses Schema aber erhebt Fried zum Leitprinzip bei der Umsetzung des mythischen Geschehens von der spröden Prosa der Chronik in den durchgehend metrisierten Text seiner Hörspielfassung. Das Bindeglied stellen die durch Waleys Edition zugänglich gewordenen altjapanischen Gedichte dar. Sie offerieren ihm – vergleichbar den Formelversen in den epischen Dichtungen Homers – ein universales poetisches Ausdrucksinventar der japanischen Dichtung, auf das er bei der Umformung des Stoffes nun in großem Umfang zurückgreift.

Frieds Arbeit an und mit dem in seiner Art bemerkenswerten Buch von Waley ist anhand der in seinem Nachlass befindlichen Materialien im Detail nachvollziehbar. Im Band selbst notiert er an den Seitenrändern eine Fülle von Nummerierungen. Sie entsprechen einem siebenstufigen Schema, nach dem er den ‚plot' des Mythos gliedert und über das er den Stoff zu organisieren sucht. Handschriftlich notiert er auf einem Zettel:


1 Zusammen
2 Tod
3 Witwer
4 Begegnung
5 Flucht
6 Grenze
7 Befragung nach dem Ende

Diesem Schema korrespondiert eine ebenfalls erhaltene einzeilige maschinenschriftliche Aufstellung (3 Bl. Ts.), gleichsam ein Inventar, in das Fried die Seitenzahlen, Gedichtnummern und kurze Vermerke auf Deutsch eingetragen hat (s. Abb. S. 124–126). Sie dienen ihm dazu, die Gedichte ihrem Inhalt nach zu identifizieren und der Rolle des männlichen (M) oder weiblichen Parts (W) zuzuordnen. Mit rotem Kugelschreiber hat er dann die einzelnen Posten auf der Liste bzw. mit Bleistift die Gedichte im Buch mit Ziffern versehen, was ihm eine Zuordnung der Einzeltexte zur Entwicklung der mythischen Handlung ermöglicht. Im Verlauf der Arbeit werden diese Zuordnungen immer wieder neu arrangiert. Im Nachlass finden sich daher nicht allein mehrere zusammenhängende Typoskripte mit Korrekturen, sondern auch eine ganze Reihe von in Papierstreifen zerschnittenen Blättern mit



4,2
Aus langem Dunkel
auf einem dunklen weg muss
ich mich begeben
Schein du von fern auf mich
Mond vom Gebirgsweg !

W4 Sie im Hades

Wenn der Abend kommt
lass ich offen meine Tür
und dann warte ich
Denn er hat gesagt er kommt
heut nacht im Traum zu mir.

4 , Er im Dunkel

Wenn ich auch nicht weiß
hier unten
Beug ich mich doch tief

4,6. Winters ist der Fluß
Obenauf starr von hartem Eis

Bruder, dir wollt
Donnergott

5.Flucht

4,7
Als ich sie besucht

4 Hoffend immerzu
dass wir uns noch treffen doch
nachts in meinem Traum
habe ich die ganze Nacht
den Schlummer nicht gefunden .

Alte Japanische Gedichte

Aus dem Manyo Shu

19, 106 M. Schwieriger Weg über dem herbstlichen Berg.
M. Besorgt, als er ihr nachgeht. W. Um ihm von Rückkehr abzuraten.

19, 107 M. Sehnsucht. Während des Wartens. Auch in der Unterwelt.

20, 122 M. Liebeslied, auch beim Nachgehen. W. Umkehrung.
223 M. Abwandelbar. Klage beim Sterben.

21, 276 M. Liebesklage, Trennung. Abwandelbar: Sie um ihn.
309 M. Beim Eingang in die Unterwelt

22, 350 MW. Trinklied, Trauer ersäufen
354 MW. Abendsehnsuchtstimmung

23, 349 MW. Brüder laßt uns lustig sein
361 W., kann auch M. sein. Schutz des Liebsten vvor kaltem Herbstwind

24, 365 MW. Weglied, Heimweh.
378 MW. Landschaftstimmung

25, 440 MW, Aufbruch und Nachfahren
452 MW. Aufbruch. M. Verlassenes Haus

26 461 M. Trauriger Aufbruch in die Wolken
486 M. Einsame Wanderung

27 604 M. Schwerttraum. Weg in die Unterwelt
632 M. Ich darf meine Schwester nicht berühren

28 660 WM. Trennung durch böse Leute, hör sie nicht!
665 MW. Unzertrennliche Liebende. Anfang
687 M. Durchbruch der Liebe. Anfang und Unterwelt, auch Grenze.
691 M. Liebeslied: Herzreiterin

30 698 MW. Trauriges Liebeslied, Morgens, Wolken, Sumpf
741 MW. Traum von der Nähe der Geliebten, einsames Erwachen

31 744 MW. Tür bleibt offen, Sehnsucht. Witwer, Unterwelt, Umkehrung.
778 W. Ausrede für Stelldichein, Zaun an der Grenze

32 905 M. Bestechung des Boten der Unterwelt. Witwer
979 W. Dünnes Kleid, Bitte an den Wind, Grenze

33 1001 MW. Stimmung, Landschaft, Jagd.
1014 MW. Wiedersehenswunsch der Liebenden. Anfang
34 1063 MW. Landschaft so nahe der See (So nahe der Unterwelt)
1089 MW. Wolken statt Inseln. Anfang, Witwer

35 1029 MW. Im Bauch der Mandoline klagt der Liebespartner, erster Anfang
1150 MW. Haus am Meer, Landschaft.

36 1179 MW. Wo sollen wir uns lieben? Unterwelt
1251 MW. Frage und Antwort der Möven, sich nicht fangen lassen wollen, GRENZE

37 1289 W. Grenze, Geh nicht wieder weg

38 1369 MW. Liebeslied, W. Furcht oder Trauer
1426 W. Die Pflaumenblüte war Schnee

39 1500 W. Unbekannte Liebe M. Unerwiderte Liebe
1663 MW. Alleinschlafen, kalte Nacht. W. Unterwelt

40 1666 MW. Weglied, Nasse Kleider, bleib doch!
1791 MW. Ruf an die Kraniche, Witwer

41 1879 Landschaft mit armen Frauen und Rauch
1983 MW. Ich und meine Schwester, Anfang und Unterwelt

- Blatt 2 -

Alte Japanische Gedichte

Aus dem Manyo Shu

Hs.				
1-2 3-5,6	42	2203	MW.	Herbstritt zu zweien (Vor der Geburt des Feuergotts)
		2330	M.	Meiner Schwester zuliebe kam ich in Schwierigkeiten untre Äste naß
5 7	43	2375	M.	Auf der Flucht, vielleicht auch Wechselgesang Ende
2		2401	M.	Aus Liebe sterben
1	44	2568		Nicht kämmen W. Anfang
		2602		Liebesgedicht
	45	3222		Frühlingsgedicht (Lebenslied am Ende)?
4 3		3244		Liebeslied, Witwer, Unterwelt
1/7	46	3332	M.	Berg und Meer, vergänglicher Mensch
		4209		Landschaft mit dem Kuckuck.
2	47	3689	M.	Bei Kerzenschein wartet er auf die Schwester
	51			Zwei Landschaftsgedichte
4	52			Unteres Gedicht: Die Geliebt kommt! MW.Unterwelt
2 7	53	169		Angst im Herbst, nachher M.
3		229		Fruchtlose Nacht bei Blumen Unterwelt
3	54			Unteres Gedicht, Frost in der Stadt
3	55			Leben und Tod, Witwer
		409		Bootgedicht Trennung
1-2	57	unten		Vogel, lebt sie oder ist sie tot
3	58	494		MW Stille Mitte, nicht im Wirbel der Liebe, warum nicht ? Witwers Klage, Hades
	59	5o4		Unter der Linden
2,6		517		Wie leicht der Tod Klage des Witwers, könnt ich mein Leben geben sie erinnert ihn dran.Grenze.
	60	o.		Schlaflos,hoffnung auf Träume
6		u.		Mag dein Herz schmeizen (W.Grenze : M. Fruehlingsvergleich falsch phemie.
2 3	61	o		Blitzschlag - auch so lang vergess ich dich nicht ,Witwer,Feuerblas
		u		Heimliche Liebe
3	62	o	W	Winterfluß (die Tote singt)
6		u	W	Wo ist deine Treue
3	63	o	M	Suche des Witwers Liebe ohne Ziel
		u	M	Langweilige Fruehlingstage ohne Dich, Witwer
4	64	o	MW	Der Grenzer unsrer Liebe mag schlafen ! Witwer,sie im Hades.UMW
4		u	MW	Daemmerung Feind der nackten liebenden. ANFANG,Hades
1 6	65	o	MW	Können die Götter der Donner Liebende Trennen ? Anfang,Wit,Hades Grenze
4 6		u	MW	Alles wechselt,nur ich bleib.Hades, Antw nein
5 6	66	o	W.	Klagt über seine untreue Flucht, Grenze
		u	MW	Trauer noch am gleichen Tag
2 6 7	67	o	MW	Das ist der Weg, den man muss. Sie sterbend, Später Umw
2		u	MW	Könnte man dem Tod sagen nicht zuhause
6	68	o	MW	Kranich : Erstarrte Flusswelle Grenze
3		u		Das Wasser ist alt geworden: Wasserfall weiß Witwer
3 5 6 7	69	O	MW	Ist die Welt meinetwegen so traurig ? Witwer,Flucht,Grenze
3 4 6		u		Gesang im Exil : Sie Hades, er, Flucht,sehnsucht nach Leben, Witwer
6	70	O	MW:	M: Treue auf Erden, Sie Erinnert ihn
		u		Unbeständiger Frühling.

4 71 o Liebe, größer als das Ich,wie Glühwurm M.W. Wenn er das Licht mach
4 u Liebe unverändert schön (eh er das Licht entzündet

34 72 o M. Traurig unbekannten Weg Witwer, Hades.
3 73 u MW Witwer : Lied gegen die Wolken. (wir Wolken kommen wieder)
72 u Liebe zahlreich wie Wellen.
36 73 o Die Felsen sollten mir ihr Moos leihn ! Witwer/Grenze

34 74 u Mix Nachtigall Frühlingszeichen: Hades,Wiedertreffen...

3 75 o Kirschblüten des verlassnen Hauses keiner M.W. weint ihnen nach
5 u Spottgedicht gegen Furien M.

3 76 o Trauerlied des Mannes
23 77 o Chrysantementau wird Teich M.Klagelied
3 u Wie das Reh den Herbst kennt,trotz Grüne : an seinem Schrei. Witwer

78 o Herbstberg schön
u Winter kam

7 79 o Kalter Besuch bei der Schwester M (Frage ,wo warst du ?) Ende
7 u Bussegedicht des Gottes
6 8o o Mondschiff, Landschaftsgedicht des Himmels....(sehnsucht nach Erde)
7 u Er am Ende

6 81 o Meine Liebe zeigt sich (Frau an der Grenze : Antwort,der Tod)
34 u Grausamer der Herbstwind,als wer nicht kam . Im Hades

346 82 o Ich wartete W.Hades,Grenze,
3 u Ich denke nur an eines Liebe ! Witwer

6 83 a Auch der verpflanzte Baum hat endlich geblüht (Mahnung)
23 u Sklaven,fegt nicht die Blüten weg,die gefallnen ! Witwer gleich

4 84 o Mein Leben war flüchtig WWWW Im Hades
4 84 u Antwort aufs obige

27 85 o Abendglocke traurig, als sie stirbt !
7 u Ochsenwagen,um den Gedanken zu entgehen !

23 86 o Todesgedicht : Ich muss den dunklen Weg gehn WM Stirbt,Witwer
36 u Wildgänse wie ein Brief in schwacher Tinte Witwer ,Grenze

6 87 o Landschaft macht traurig, Grenze
2 u Blätter fallen so laut,Regen hört man gar nicht !

7 88 o Abgelegnes Bergdorf (M.Nach Rückkehr ?
u Liebe der Flößer ...

3-4 89 o Er wird nur den Schnee treten : W. im Hades, Langes Warten
u Landschaft traurig : Rückkehr

3 90 o Ich lass keine Spur (Witwer)
7 u Blumen blühn, die einst Girlanden waren :Ruine. Ende

1 93 O Stolz des Fürsten Anfang
6 u Sehnsucht der alten Weide : Böse Antwort an der Grenze MMM

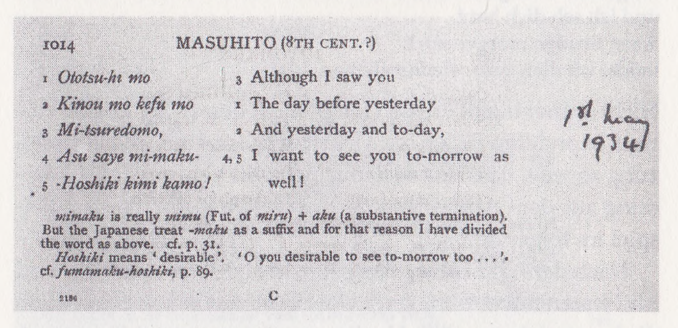
1 94 o Alles muss vergehn/ Arm und reich
46 u WEIDE aber der Regen auf ihren Armen wie perlen.
7 95 O . MM Begegnung mit Menschen auf der Rückkhehr.
2 u kalt,junge Rehe schrein W. im Sterben.
12 96 O Klage wie schnell bei Blumen die Zeit verging ! Anfang,M
u Insekten sommers summen im Himmel

98 o Wartende Grille (Warten im Hadem)
46 u Singt der Kukuck auch wenn keiner hört ? Spott, Grenze,Hades.

1 98 o Unterholz blüt vor dem Schnitter
76 u KRANICHSCHREI - etwas trauriges, Nachher, Grenze
76 99 MW ENDE im Hades,Trennung.
10@-1o2 1)Wildgans im Boot 2 Zehnmal dich gerufen WITWER 3)Träume- ?
4) Kraniche, alles klagt
2 5) Getrennte Schiffe Trennung ? 6 Antwort auf 5. 2
3 7) RUF IM HADES

maschinenschriftlichen Übersetzungsvarianten, die Fried für die Zusammenstellung der einzelnen übersetzten Gedichte zur Textvorlage gebrauchte; einige von ihnen tragen nun den handschriftlichen Vermerk „used". Ihnen lässt sich in vielen Fällen Schritt für Schritt die Entwicklung von der Übersetzung aus Waleys Anthologie zum Hörspieltext ablesen. Dazu einige Beispiele auf S. 123.

Bei Waley findet sich auf S. 33 als zweites Gedicht (unten) der nachfolgende Text. Er trägt in Frieds Exemplar am Rand den Eintrag „1st May 1934"; dieser ist offensichtlich mit derselben Tinte geschrieben wie der Besitzvermerk von Eithne Kaiser-Wilkins auf dem Vorsatzblatt aus demselben Jahr.



1014 MASUHITO (8TH CENT.?)

1 *Ototsu-hi mo*	3 Although I saw you
2 *Kinou mo kefu mo*	1 The day before yesterday
3 *Mi-tsuredomo,*	2 And yesterday and to-day,
4 *Asu saye mi-maku-*	4, 5 I want to see you to-morrow as
5 *-Hoshiki kimi kamo!*	well!

mimaku is really *mimu* (Fut. of *miru*) + *aku* (a substantive termination). But the Japanese treat *-maku* as a suffix and for that reason I have divided the word as above. cf. p. 31.

Hoshiki means 'desirable'. 'O you desirable to see to-morrow too . . .'. cf. *fumamaku-hoshiki*, p. 89.

2186 C

1st May 1934

In Frieds Liste wird dieser Text durch die Sigle „MW." beiden Sprechern (Izanagi und Izanami) zugeordnet. Dazu notiert Fried: „Wiedersehenswunsch der Liebenden. Anfang". Unter den Vorstufen zum Hörspiel finden sich dann mehrere Übersetzungsentwürfe, die Fried mit der Maschine getippt und anschließend ausgeschnitten hat. Eng angelehnt an Waley ist die folgende Version:

Obwohl ich dich sah
den Tag vor Gestern
Und Gester und heute
will ich dich auch morgen wieder sehn.

Erhalten ist daneben eine Zwischenstufe zwischen Waley und dem Hörspieltext:

1–2 SIE erstes Insert 6

Ich hab dich zwar gesehn
vorgestern und gestern schon
Heut seh ich dich auch
Morgen aber will ich dich
wiedersehn mein großer Bruder

Diese Version weist zusätzlich zu den Nummerierungen „1–2" bzw. „6" die mit Bleistift notierte Notiz auf: „SIE erstes Insert". In der Sendevorlage wird der Part dann Izanami zugeordnet und noch weiter bearbeitet:

Izanami: Ich hab dich zwar gesehn
vorgestern und gestern schon,
und ich seh dich heut.
Aber, Bruder, morgen auch
möcht ich dich gern wiedersehn!

Nicht immer bleibt Frieds Hörspieltext derart eng an der Vorlage. In anderen Fällen entwickelt er die anfängliche Übersetzung so weit, dass im Stück nurmehr ein Vers oder eine Wendung aus dem Ausgangsgedicht erhalten bleibt. So zum Beispiel im folgenden Fall.

Nach dem Tod Izanamis klagt Izanagi: „Schwester, du und ich / waren nur ein einziger Leib! / Und nun ist es schwer / von dir fort zu gehen ...."[148]. Um ihn zu trösten, treten Männer auf, die ihn in die Welt der Lebenden zurückholen wollen und ihn auffordern: „Herr, in euer Haus / kommt, und wohnt! ... / Kommt in euer Haus zurück!" Traurig besinnt sich da Izanagi:

Schlug auch nicht mein Schwert,
nicht mein Fuß das Feuer tot,
kalt ist doch mein Haus.
Bäume, die die Schwester pflanzte,
sind schon hoch und sind schon kahl.

---

[148] In Waleys Anthologie findet sich ein entsprechendes Gedicht, das in seiner Übersetzung lautet: „Perhaps it is because my Sister and I are (really) one person, that we found it so hard to part at the road of Futani which is in Mikawa!" (Japanese Poetry, Gedicht Nummer 276, S. 21).

Hier bindet Fried verschiedene Motive des Stückes (das Haus und die Genealogie, Leben und Tod, Feuer und Vergängnis) zusammen. Ein wichtiges Motiv aber, die Verbindung von Haus und Baum, resp. die Pluralform „Bäume", geht auf ein Gedicht zurück, das an dieser Stelle nur noch kryptisch erscheint. Frieds in den Vorstufen erhaltene Übersetzung dieses Gedichts hatte gelautet:

Denn für zwei gebaut
für mich und meine Schwester war
dieses leere Haus
Bäume die wir pflanzten einst
sind jetzt kahl und hoch ....

452 ANON.

1 *Imo to shite*	3 My house
2 *Futari-tsukurishi*	2 Which was built for two
3 *Waga yado wa*	1 Including my Sister
4 *Ko-dakaku shigeku*	4, 5 Has become flourishing with tall
5 *Nari-ni-keru kamo!*	trees!

Imo to shite futari, lit. 'Sister with making two', an idiomatic way of saying 'for my Sister and me'.
kamo is an exclamation when it occurs at the end of poems, and is equivalent to the *kana* of later poetry. It is to be distinguished from *ka mo*, 'perhaps'.
The house, which he built long ago for himself and his mistress is now surrounded by tall trees, planted when the house was made. [149]

Im Hörspieltext wird die Einsamkeit, in der sich Izanagi nach der Trennung von der Schwester, mit der er einst ein Leib gewesen war, wie die Sehnsucht nach ihr dadurch verstärkt, dass diese nun allein genannt wird: „Bäume, die die Schwester pflanzte, / sind schon hoch und sind schon kahl." Einen Nachhall findet der somit noch stärker pointierte Aspekt der Trennung in Verbindung mit der erotischen Sehnsucht und mit dem Todesmotiv im späteren Gespräch Izanagis mit den Holzfällern, auf die er stößt, nachdem er die Unterwelt hinter sich gelassen hat. „Ihr guten Leut!", spricht

[149] Gedicht Nr. 452 auf S. 25 bei Waley, Japanese Poetry. In der Liste notiert Fried dazu: „MW. Aufbruch. Verlassenes Haus".

er sie an, „Was tun *Menschen* im Gebirg?!“, worauf sie antworten: „Wir fäll’n Bäume, fremder Herr! –“. Und noch einmal erscheint dasselbe Motiv der Bäume in einem der kurz darauf von den Holzfällern gesungenen Lieder:

Weißt du wohl, warum
dort im Baum der Kuckuck ruft?
Weil der ganze Wald
jubelt, wenn die Schöne, die ich
liebe, durch die Bäume kommt.

In dem an Paul Celan gesandten Typoskript lautete dieser Passus noch abweichend:

Horch! Mein feines Lieb
geht dort draußen durch den Wald,
denn im alten Baum
ruft der Kuckuck immerzu
laut mit hellem Freudenton!

Bei Waley findet sich dazu auf S. 52 das folgende, mit Bleistift angezeichnete Gedicht, zu dem Fried in seiner Liste notiert: „52 Unteres Gedicht: Die Geliebte kommt! MW. Unterwelt“:

Kokin 158 **KI NO AKIMINE (9TH CENT.)**

1 *Natsu-yama ni*	2 **The beloved person must I think**
2 *Koishiki hito ya*	3 **Have entered**
3 *Iri-ni-kemu:*	1 **The summer mountain:**
4 *Koye-furi-tatete*	5 **For the cuckoo is singing**
5 *Naku hototogisu.*	4 **With a louder note.**

Dieser Part wird in der Endfassung nicht, wie ursprünglich geplant, beim Wiedererscheinen Izanamis in der Unterwelt eingesetzt. Stattdessen erscheint die Geliebte *imaginär* im Gesang der Holzfäller, nachdem Izanagi sich von ihr losgesagt hat. Diese Verschiebung unterstreicht in Verbindung mit dem nochmaligen Einschub der „Bäume“ die Trauer Izanagis. Sie belegt aber auch eindrucksvoll die präzise Feinabstimmung und motivische Verdichtung, die Fried im Erarbeitungsprozess vornimmt.

Die aus dem Englischen übersetzten Gedichte dienen Fried gleichsam als Textbausteine, die es ihm ermöglichen, den japanischen Stoff in einer poetisch dichten Weise auszuformen, der kein japanisches Original mehr entspricht. Es ist die formelhafte Übertragung einer Art Rollenrede, in der Fried die adäquate Entsprechung zu dem in den Chroniken überlieferten Stoff erblickt. Sie wird für seine Konstruktionsabsicht einer „Synthese aus japanischem und europäischem tragischen Empfinden" eben deshalb notwendig, weil nur in dem starken metrischen Kontrast zwischen den von Izanagi und Izanami gesprochenen Versen und den Kommentaren des Weitersagers die Differenz zwischen beiden Traditionen hörbar zum Ausdruck gebracht werden kann. Denn so sehr die beiden mythischen Erzählungen – Orpheus und Izanagi – einander gleichen, so deutlich unterscheiden sie sich doch in Auslegung und Funktion.

In einer Variante zum Vorwort hat Fried die eigene Leistung bei der Erarbeitung des Hörspiels aus den zitierten Quellen dementsprechend deutlich unterstrichen:

> Das Stück selbst (Organisation der Handlung, Auswahl der Charaktere, soweit diese nicht durch die Sage gefordert waren, Kunstform, Gegenüberstellung japanischer Metren und des Metrums des Weitersagers) stammt von mir und stützt sich nicht auf japanische Vorbilder […]

Gleichwohl bleibt die Übersetzungsarbeit (eine Übersetzung aus zweiter Hand) als Grundlage für das Hörspiel konstitutiv. Von Anfang an verweist Fried explizit auf diesen Zusammenhang, so beispielsweise bereits in einem Brief an Paul Celan vom 2. September 1958, in dem er berichtet, er habe im Zuge seiner Arbeit an dem Stoff „etwa 150 altjapanische Tanka übersetzt". Nicht alle davon sind in den Hörspieltext eingegangen. Und nicht alle Tanka sind Übersetzungen. Auf einem singulären Blatt im Nachlass Frieds stehen drei Gedichttexte nebeneinander. Eindrücklicher noch als die Entwicklung der Textgenese von der wörtlichen Übersetzung

zur eigenständigen Formulierung im Kontext des Stückes dokumentiert dieses Blatt Frieds poetische Denkweise. (s. Abb. S. 133) Denn hier treten neben das japanische Gedicht, das wie bei Waley in alphabetischer Transkription und in Übersetzung aufgezeichnet wird, ein auf Deutsch nach dem japanischen Muster selbst verfasstes Gedicht sowie eine an dieser Stelle zunächst überraschende Abschrift aus Hölderlin:

Hölderlin

An Diotima

Schönes Leben! Du lebst, wie die zarten Blüten im Winter,
In der gealterten Welt blühst du verschlossen, allein.
Liebend strebst du hinaus, dich zu sonnen am Lichte des Frühlings,
Zu erwarmen an ihr suchst du die Jugend der Welt.
Deine Sonne, die schönere Zeit, ist untergegangen
Und in frostiger Nacht zanken Orkane sich nun.

Während Hölderlins Text eingerückt in die untere Hälfte des Blattes platziert wurde, befinden sich das japanische Gedicht und seine Übersetzung in der oberen Blatthälfte links, das eigene Gedicht auf derselben Höhe daneben oben rechts. Die drei Texte bilden somit eine Art Dreieck. Die beiden Tanka sind im Gegensatz zum namentlich ausgewiesenen Text Hölderlins jeweils mit einer kurzen Bemerkung versehen, die nun ihrerseits auf deren Urheber, nämlich den Übersetzer *und* Autor Fried verweist:

Kuro-kami no
Schira-kami made to
Musubiteschi
Kokoro hitotsu wo
Ima tokame-ya mo![150]

[150] In der Transkription folgt Fried nicht der englischen Konvention, sondern gebraucht die deutsche Schreibweise; bei Waley also abweichend „Shira-kami" bzw. „Mutsubiteshi". Waleys Übersetzung lautet: „One heart / Which has been obdurate / From black hair / Until white / Now I shall never melt!" (Japanese poetry, S. 44). In Frieds Exemplar finden sich an dieser Stelle keine Lektürespuren.

Kuro-kami no
Schira-kami made to
Musubiteschi
Kokoro hitotsu wo
Ima tokame-ya mo !

Meine Übersetzung: (von dieser Nacht)

Dunkel war mein Haar
Das jetzt langsam schon ergraut
Doch ein starres Herz
Das der Frost umfangen hält
Habe ich nicht aufgetaut

Neue Tanka,
die ich heute schrieb :

Deinen kleinen Schoß
will ich spüren eng und nah
wie mein Herz in mir
daß er mir bei jedem Schlag
enger wird und wieder groß

Hölderlin
An Diotima

Schönes Leben ! Du lebst, wie die zarten Blüten im Winter,
In der gealterten Welt blühst du verschlossen, allein. /lings,
Liebend strebst du hinaus, dich zu sonnen am Lichte des Früh-
Zu erwarmen an ihr suchst du die Jugend der Welt.
Deine Sonne, die schönere Zeit, ist untergegangen,
Und in frostiger Nacht zanken Orkane sich nun.

Meine Übersetzung: (von dieser Nacht)

Dunkel war mein Haar
Das jetzt langsam schon ergraut
Doch ein starres Herz
Das der Frost umfangen hält
Habe ich nicht aufgetaut[151]

Daneben notiert Fried folgendes Gedicht:

Neue Tanka,
die ich heute schrieb:

Deinen kleinen Schoß
will ich spüren eng und nah
wie mein Herz in mir
daß er mir bei jedem Schlag
enger wird und wieder groß

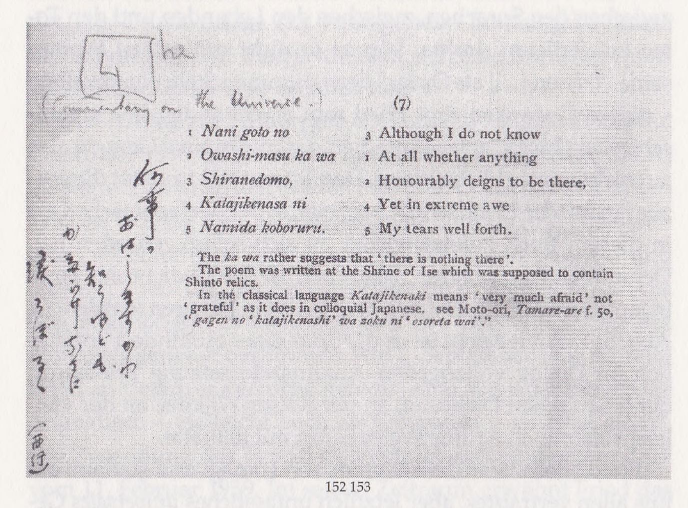
---

[151] In Frieds Liste ist dieses Gedicht verzeichnet mit der Angabe „Liebesgedicht“. In das Hörspiel eingegangen ist es nicht.

Schon an der dem Tanka vorangestellten Notiz wird erkennbar, wie stark die strenge Metrisierung auf Fried wirkte, zu der er sich selbst in Bezug auf die Übersetzung der japanischen Gedichte angehalten hatte. Die Verbindung der drei Liebesgedichte in ihrer sehnsuchtsvollen Spannung belegt aber vor allem, wie die „Synthese aus antikem und japanischem tragischen Empfinden", die Fried mit seinem Hörspiel zu schaffen versuchte, konzipiert war – und wie sich der Übergang von der Übersetzung zum eigenen Schreiben vollzog. Gleich Hölderlin, der im Rückgriff auf eine berühmte Gestalt (Diotima) wie auf die Formensprache und Metrik der Antike, übersetzend und selbst dichtend, diese in seiner Gegenwart in authentischen Ausdruck resp. in originale Dichtung überführen konnte, so scheint Fried versucht zu haben, vermittels des japanischen Stoffs und in Orientierung an der Form der japanischen Lyrik der eigenen aktuellen Erfahrung dichterisch eigenständige Gestalt zu verleihen. Dabei war ihm wohl bewusst, dass es sich um Universalien menschlicher Erfahrung handelte.

Diesem Anliegen Frieds kam nicht allein die Entscheidung entgegen, Waleys Anthologie das passende Sprachmaterial für die Gestaltung des Stoffs der Chronik zu entnehmen, das auf frappierende Weise dazu geeignet erschien. Der Kunstgriff der im Übersetzen vollzogenen (hypertrophen) Stilisierung ermöglichte es Fried, eine kulturelle Differenz zu markieren und dennoch zugleich auf die Universalität der der Sage wie den Gedichten wie der Orpheus-Mythe gleichermaßen zugrunde liegenden Erfahrung zu verweisen. Explizit belegt dies das letzte Gedicht der Anthologie, das Fried dem dramaturgischen Höhepunkt des Hörspiels, der „Begegnung" von Izanagi und Izanami im Totenreich (Gruppe 4) zuordnet. Die maschinenschriftliche Liste vermerkt zu dem Gedicht „RUF IM HADES". Rechts über der Nummer ist ebenfalls mit Bleistift, ungewöhnlicherweise nun aber auf Englisch, „he" notiert worden. Dieser Part wird also Izanagi zugewiesen. Im Typoskript lässt sich das Gedicht wiederfinden als Teil jenes Gebets, das Izanagi vor

dem Eingang zur Unterwelt spricht. Auf dem Umweg über die englische Interlinearübersetzung und mit einer nicht unwesentlichen semantischen Verschiebung verwandelt Fried das japanische Gedicht in deutsche Verse, die dem mythischen Geschehen universalen Ausdruck verleihen sollen:



(7)

1 *Nani goto no*	3 Although I do not know
2 *Owashi-masu ka wa*	1 At all whether anything
3 *Shiranedomo,*	2 Honourably deigns to be there,
4 *Katajikenasa ni*	4 Yet in extreme awe
5 *Namida koboruru.*	5 My tears well forth.

The *ka wa* rather suggests that 'there is nothing there'.
The poem was written at the Shrine of Ise which was supposed to contain Shintō relics.
In the classical language *Katajikenaki* means 'very much afraid' not 'grateful' as it does in colloquial Japanese. see Moto-ori, *Tamare-are* f. 50, "*gagen no 'katajikenashi' wa zoku ni 'osoreta wai'.*"

152 153

Oberhalb des gedruckten Textes, aber unterhalb der Nummer findet sich im Buch zusätzlich der handschriftliche Bleistifteintrag „(Commentary on the Universe.)." Es lässt sich nicht eindeutig entscheiden, wer diesen Kommentar hier hinzugefügt hat. Da er auf Englisch formuliert ist, könnte er eine Einschätzung von Eithne Kaiser-Wilkins wiedergeben. Englisch notiert wird aber hier (und nur hier) auch die Zuweisung des Parts an Izanagi. Im Wechsel vom deutschen „er" zum englischen „he", sowie in der Gleichzeitigkeit von expliziter Bezeichnung

[152] Eine gestrichene Variante ist noch näher an der englischen Version: „wenn ich auch nicht weiß".

[153] Japanese Poetry, S. 102. Die im Buch von Waley angegebene Zeilenzählung soll die Zuordnung der Originalzeilen zur Übersetzung erleichtern.

„Commentary on the Universe" und deren Einklammerung markiert der Eintrag die im Gedicht thematisierte schwankende Gewissheit aufs Neue. Sie betrifft den Ort, an dem sich die Verlorene, die Begehrte befindet. Sie betrifft aber auch den Ort desjenigen, der hier spricht, und der sich an der Grenze zwischen den Sprachen, zwischen den Lebenden und den Toten zu verlieren drohte, könnte er nicht mit seinen Worten seine „Tränen [...] als Opfer" dem stummen Stein einschreiben – diesen Gedanken fügt Fried nun eigenhändig dem japanischen Text hinzu; er transzendiert das im Original Gesagte also auf nicht unerhebliche Weise. Den Tränen steht zuletzt die grazile japanische Handschrift zur Seite, in der der japanische Text in diesem Buch zuletzt wieder zu sich selbst gefunden hat. Denn am linken unteren Seitenrand ist das Gedicht mit Tinte in japanischer Schreibweise nochmals eingetragen worden. (s. Abb. S. 135) Vielleicht ist es die Spur einer zumindest anfänglich im Dialog vollzogenen Auseinandersetzung Frieds mit der japanischen Dichtung, an der Kaiser-Wilkins, an der vielleicht aber auch Arthur Waley selbst mit teilhatte.

Fried erkannte in dem Mythos von Izanagi und Izanami ein uns allen vertrautes, aber letztlich unfassliches *universales* Geschehen. Da es ihm darum ging, im Wiederaufgreifen dieses archaischen Ursprungsmythos eine – wenn auch nicht unproblematische – „Synthese aus japanischem und europäischem tragischen Empfinden" zu schaffen, lässt sich sein Projekt als Ganzes als ein „commentary on the universe" bezeichnen. Es gedenkt der Toten, aber es trägt auch die Spur der Lebenden.[154]

[154] Dieser Beitrag stellt eine erweiterte Zusammenfassung meiner früheren Darstellungen dar: „(Commentary on the Universe.)" Erich Fried nähert sich dem Japanischen. In: Lesespuren – Spurenlesen oder Wie kommt die Handschrift ins Buch? Von sprechenden und stummen Annotationen. Hg. von Marcel Atze und Volker Kaukoreit. Wien (Praesens) 2011, S. 312–320; Im Schattenreich der Weltliteratur: Erich Frieds Hörspiel Izanagi und Izanami als Übersetzung in ein Original. In: Christine Ivanovic, Hiroshi Yamamoto (Hrsg.), Übersetzung – Transformation. Würzburg

Editorische Notiz

Erich Frieds Hörspiel Izanagi und Izanami wurde vor mehr als fünfzig Jahren, im Januar 1960, vom Norddeutschen Rundfunk produziert und am 30. März 1960 erstmals gesendet. Als Druckvorlage der vorliegenden Erstausgabe diente das Sendeskript (65 Blatt), von dem sich eine Kopie im Deutschen Rundfunkarchiv erhalten hat.

Den Anstoß zur Edition gab ein Fund im Nachlass von Paul Celan, der 1990 ins Deutsche Literaturarchiv Marbach (DLA) gelangte. Zwischen den Briefen Frieds an Celan aus den Jahren 1952 bis 1957 lag die Celan zugeeignete Durchschrift eines weiteren vollständigen Typoskripts (35 Blatt) von „Izanagi und Izanami", das mit der Sendevorlage nicht identisch ist. Aus den zugehörigen Briefen lässt sich die Entstehungszeit des Hörspiels genauer bestimmen. Am 2. September 1958 schreibt Fried an Celan, er versuche gerade „eine alte japanische Sage dramatisch – vielleicht auch als Operntext – zu bearbeiten". Die Zusendung des Typoskripts erfolgt dann mit einem Brief vom 11. Februar 1959. Im selben Zeitraum erwähnt Fried das Stück auch gegenüber der Verlegerin Hilde Claassen. Ihr schreibt er am 31.10.1958, der aus Deutschland stammende britische Dichter und Übersetzer Michael Hamburger würde das Hörspiel übersetzen. Es ist zu vermuten, dass Fried ihm und möglicherweise noch weiteren Personen den Text in Durchschriften zugänglich gemacht hat, um für dessen Verbreitung

---

(Königshausen & Neumann) 2010, S. 228–237; Kultur als Gestaltung der Differenz. Zur Rezeption des japanischen Ursprungsmythos Izanami und Izanagi in deutschsprachigen Texten des 20. Jahrhunderts. In: Jean-Marie Valentin, Laure Gauthier (Hrsg.), Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005: Germanistik im Konflikt der Kulturen. Band 5: Kulturwissenschaft vs. Philologie? Betreut von A. Bässler, L. Crescenzi, U. Steiner, T. Takahashi, H. Thomé. Bern, Berlin u.a. (Peter Lang) 2008, S. 113–118.

zu werben. Weder von Celan noch von Hamburger sind jedoch Reaktionen auf die Zusendung bekannt geworden.[155]

Erst 2011 konnten das Original der Sendevorlage, weitere Typoskripte (darunter auch die im Celan-Nachlass aufgefundene Version), handschriftliche Aufzeichnungen sowie zugehörige Materialien im Nachlass Erich Frieds im Österreichischen Literaturarchiv (ÖLA) identifiziert werden. Sie dokumentieren eine aufwändige Genese des Hörspieltextes in mehreren Stufen. Das an Celan gesandte Typoskript sowie die Sendevorlage repräsentieren die beiden letzten Stufen in diesem Prozess.

Produziert wurde das Hörspiel zwischen dem 4. und 11., sowie am 26. Januar 1960 im Studio 8 des NDR in Hamburg. Der zuständige Redakteur war Heinz Schwitzke. Regie führten Egon Monk und Willy Lamster, die technische Realisierung oblag Wilhelm Hagelberg und Edda Kerwien. Die Mitwirkenden waren Sebastian Fischer (Izanagi), Solveig Thomas (Izanami), Armas Stenn-Fühler (Weitersager), Edda Seippel (Lautenspielerin), Rolf Nagel (Kagu Tsuchi), Karin von Wangenheim (Mädchen), Adalbert Kriwat (Männerstimme), Jutta Zech, Ingrid von Bothmer, Anna Blask, Lia Meinig und Christine Mylius (Frauenstimmen).

Die Musik komponierte der damals renommierte Komponist Hans Keller, der wie Fried aus Wien nach London emigriert war; ihm oblag auch die musikalische Leitung. Es sangen Mitglieder des NDR-Chores unter der Leitung von Otto Franze. Es spielte das Ulrich Benthien Quartett (Rudolf Maria

---

[155] Die Mitteilung der zitierten Passagen aus dem Briefwechsel Celan–Fried danke ich Wolfgang Emmerich; der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des DLA sowie von Bertrand Badiou. Den Hinweis auf Hamburger referiert Steven W. Lawrie: Erich Fried. A Writer without a country. New York (Peter Lang) 1996, S. 340. Bertrand Badiou bestätigte auf schriftliche Nachfrage den Negativbefund in Bezug auf Äußerungen Celans zu Frieds Hörspiel.

Müller, Violine; Wolfram Hentschel, Cello; Ulrich Benthien, Violine; Martin Ledig, Bratsche).

Da Fried den Text nach der Sendung offenbar nicht mehr weiter bearbeitet hat, geht die Edition von dieser als der Fassung letzter Hand aus. Varianten gegenüber der im Nachlass von Paul Celan bewahrten Version werden in Fußnoten mitgeteilt. Weitere in den Fußnoten wiedergegebene Varianten beziehen sich auf die in Frieds Nachlass im ÖLA einsehbaren Vorstufen.

Für den Druck wurde die Orthographie behutsam der heute gültigen Rechtschreibnorm angepasst, sofern es sich nicht um stilistische Eigenheiten Frieds handelt. Offenkundige Schreibfehler wurden stillschweigend behoben.

Im Anhang sind mit freundlicher Erlaubnis des ÖLA weitere Aufzeichnungen und Dokumente aus dem Nachlass Erich Frieds wiedergegeben, die die Gesamtkonzeption des Stückes betreffen.

Den Abschluss bildet der Wiederabdruck des Beitrags „No-Spiele" von Erich Fried, der im ersten Jahrgang der österreichischen Zeitschrift *Literatur und Kritik* erschienen ist und demselben thematischen Umfeld angehört (Heft 2, Mai 1966, S. 47–54). Dem Herausgeber dieser Zeitschrift, Karl-Markus Gauss, sei für die freundliche Erlaubnis zum Wiederabdruck gedankt.

In seinen letzten Lebensjahren hat sich Fried noch einmal japanischer Dichtung zugewandt, dieses Mal waren es Gedichte der Gegenwart. 1985 erschienen in der von Claudia Hahm im Kölner Bund-Verlag herausgegebenen und eingeleiteten Anthologie *Bedenkliche Zeiten. Gedichte und Texte zu Hiroshima und Nagasaki* auch mehrere japanische Gedichte in deutscher Übersetzung, als deren Urheber Erich Fried angegeben wird. So wenig sie dem Inhalt nach mit den altjapanischen Texten, die die Grundlage für das Hörspiel wurden, gemeinsam haben, so frappierend ähnlich ist ihr Sprachduktus im Deutschen. Im Fall dieser Publikation wurden Frieds Versionen von kompetenter Seite verworfen, teils weil Fried sich

auf bereits vorliegende deutsche Übertragungen gestützt haben muss, ohne seine Quellen anzugeben, teils weil die von ihm vorgenommene Stilisierung als sachlich verfälschend und ästhetisch misslungen eingestuft wurde.[156]

Diese Gedichte werfen ein Licht auch auf Frieds Hörspielprojekt. Sie vermögen die Erarbeitung seiner Fassung von *Izanagi und Izanami* auf der Basis von Übersetzungen aus dem Japanischen ins Englische der Sache nach nicht völlig zu diskreditieren. Die von Wolfgang Schamoni vorgetragenen Einwände tragen aber dazu bei, in Frieds deutschem Text nicht ein japanisches Original zu entziffern, sondern ihn zu lesen als ebenso zeitbedingten wie anachronistischen Versuch der Annäherung an ein Unerreichbares.

Der Druck aller hier mitgeteilten Dokumente erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Eigentümer wie der Rechteinhaber. Ihnen sei ebenso gedankt wie den vielen hilfreichen Auskunftspersonen in den von mir befragten Sendeanstalten und Archiven.

Dass der Druck überhaupt möglich wurde, danke ich dem außerordentlichen Engagement des Verlags, insbesondere dem persönlichen Einsatz von Elisabeth Schaidhammer.

Besonders herzlicher Dank gebührt Volker Kaukoreit, durch dessen Unterstützung Text, Vorstufen und Materialien wieder aufgefunden werden konnten.

Wien, im Januar 2014

---

[156] Wolfgang Schamoni: Erich Fried als „Übersetzer" japanischer Literatur. In: Hefte für ostasiatische Literatur Nr. 4, Dezember 1985, S. 72–77.



Am Ursprung Japans steht der Mythos vom göttlichen Geschwisterpaar Izanagi und Izanami, das auf einer schwebenden Brücke vom Himmel herabsteigt und in liebender Vereinigung die Inseln und die Götter Japans zeugt, bis Izanami an der Geburt des Feuergottes zugrunde geht. Voller Trauer begibt sich daraufhin ihr Gemahl Izanagi in die Unterwelt, um die verlorene Geliebte zurückzugewinnen …

Fremdheit und Vertrautheit des Sagenstoffs bewegen Erich Fried Ende der fünfziger Jahre zu einer intensiven Beschäftigung mit altjapanischer Dichtung, die er – vermittelt durch das Englische – übersetzt, bearbeitet und zu einem einzigartigen Hörspiel fügt.

Im Bestreben, eine „Synthese aus japanischem und europäischem tragischen Empfinden“ zu schaffen, verfasst Fried einen Text, der weder Original noch Übersetzung ist, der schwankt zwischen Mysterienspiel und Operntext, und der Anleihen macht beim Nō-Theater wie bei der antiken Tragödie – ein ebenso bewegendes wie denkwürdiges Stück, das hier erstmals im Druck vorgelegt wird.

ISBN 978-3-86205-390-2

